العمى والبصيرة

مقالات فى بلاغة النقد المعاصر

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة



تأليف
پول دى مان

ترجمة
سعيد الغانمى

189

المشروع القومى للترجمة

العمى والبصيرة

مقالات فى بلاغة النقد المعاصر

تـأليف
پول دى مان

تحـرير
ڤلاد غوزيتش

ترجمة
سعيد الغانمى



٢٠٠٠

هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب :

Paul de Man : Blindness and Insight.

مقدمة المترجم

پول دی مان

تفكيك البلاغة/ بلاغة التفكيك

عام ١٩٦٦ نظّمت جامعة جونز هوبكنز فى أمريكا ندوة ألقى فيها جاك ديريدا بحثه الموسوم «البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية» وسرعان ما تبلورت منها حركة نقدية عرفت باسم التفكيك ، وتزامنت هذه الورقة مع مجموعة من الأبحاث التى نشرها بول دى مان . وفى منتصف السبعينات ترسّخت جهود جماعة نقدية عُرفت باسم «نقّاد جامعة ييل» وكانت تضم : هيليس ميلر ، جيفرى هارتمان ، وهارولد بلوم ، وبول دى مان الذى أثارت دراساته ردود فعل عنيفة لدى الأوساط الأدبية المحافظة ، فكان الأكثر تعرضاً لفهم الصعوبة والغموض والعدمية .

- 1 -

كان التفكيك ، وهو النتاج الطبيعى لنمو الثقافة الغربية ، نقداً معرفياً لأيديولوچيا التمركز الغربى حول الذات ، وسبراً لغور الاستراتيچيات المعرفية التى تؤدى إلى هذا التمركز وإقصاء الآخر . ولأن التمركز الغربى حول الذات لايصل إلى غايته إلا بأدوات معرفية تجعل من التمركز أمراً ممكناً ، يتولى فلاسفة التفكيك نقد المفاهيم الأولية التى تفضى إليه . إنّ مفاهيم مثل العلم والغرب والعقل والأصل والصوت والكتابة هى مفاهيم ولدت فى خطاب وسياق معينين ، ثمّ أفلتت من هذا السياق لتسبغ على نفسها صفة الإطلاق . وقد عدّ ديريدا الثقافة الغربية متمركزة حول العقل والصوت والذات . فهى حضارة لا تحتكم إلا إلى اللوغوس ، ولا تصغى إلا إلى المنطوق والشفاهى وتؤثره

على المكتوب ، ولا معيار لها إلا معيار الذات المطمئنة إلى ذاتها . ومن هنا تأتى أهميته لنا كعرب ، فهو إذ ينتقد أيديولوجيا المركزية الغربية ، يبشّر فى الوقت نفسه بثقافات التعدد والاختلاف والمغايرة باستمرار . إن التفكيك هو فضح آليات هذه الثقافة من الداخل ، الآليات التى أنتجها خطاب ظرفى ادّعى لنفسه حق العلو والإطلاق ، استناداً إلى ترسيخ أعراف بلاغية سمحت له بإضفاء صفة الإطلاق على ما هو نسبى ، والدوام على ما هو زائل ، والثبات على ما هو متحوّل ، وهذا ما يسميه ديريدا بـ «الميثولوجيا البيضاء» حيث تنسى المجازات مجازيتها ، فتخرج إلى فضاء «متعالٍ» لتتحوّل إلى معنى حرفيٍ يسوق المفاهيم فى طريق آخر غير ما ابتدأت منه .

ولأن آليات الدفاع أشرس من آليات الهجوم ، فقد تعرّض التفكيك للإعاقة والحصار . وجرياً وراء نزعة التصنيف القبليِ ، وبعد أن وصف بول ريكور ليفى - شتراوس بأنه «كانتيِ بلا ذات» ، يصف ابرامز ديريدا بأنه «إطلاقيِ بلا مطلقات» ، ويصف ماركير دى مان بأنه «زعيم المافيا التفكيكية»[1]. فديريدا ودى مان يستند كلاهما إلى أساس اللغة المطلق ، ولكنهما من ناحية أخرى لا يستطيعان أن يطمئنا إلى اللعب اللغوية التى تخلو من رسوخ المعانى العميقة .

ولأن التفكيك هو أساساً رفض لميتافيزيقا الحضور ، أى الاعتقاد بوجود مدلولٍ متعالٍ خارج حدود اللعبة اللغوية ، مدلول يستند إلى اللغة ثم يتجاوزها باتجاه صنع مفهوم فكرى وثقافى موجّه ، فإنَّ من الطبيعى أن يشنَّ المحافظون على تقاليد الخطاب الميتافيزيقى التُهم إلى التفكيك باسم العدمية . وتتعزّز هذه التهمة باعتبارات كثيرة ، منها أن اسم التفكيك De Construction هو صيغة مَزيدة من التدمير أو الهدم Destruction ، ومنها رغبة التفكيك فى استفزاز ميتافيزيقا الحضور من خلال الغياب ، أو الالتفاف إلى نقاط العمى فى داخل كل بصيرة ممكنة . يقول ميلر : «العدمية - لقد أصبحت هذه الكلمة لقباً للتفكيك الحاضر سراً وعلانية كاسم لطراز جديد من النقد يخشى منه ومن قدرته على التشكيك بقيمة كل القيم»[2] . وبعد أن يفكك ميلر العدمية يرفض أن يكون التفكيك عدمياً ويصرّ على أنه تأويل لملازمة الميتافيزيقا للعدمية ، وملازمة العدمية للميتافيزيقا بالقراءة الحميمة للنصوص . غير أنه لا مفرَّ له من ركوب لغة النصوص التى يتناولها ، فما من لغة سواها . وبذلك يقع التفكيك تحت طائلة الممّرات العمياء فى لغة الأعمال التى ينتقدها .

كلُ نصٍ ، عند بول دى مـان ، هو بلاغـة ، ولكن كل بلاغـة نصٌ أيضـاً ، وليـست البلاغة هى الأسلوب الذى يهدف إلى الإقناع ويريد أن يشير إلى واقع خارجي متعالٍ ، ليـست هى الحيـرة الممتـدة بين المعنى الحرفى والمعنى المجـازى حين ينشقُ الخطاب الواحد إلى خطابين ، بل هى أن لا نعرف أى الخطابين يطغى على الآخر . وفى مقالته عن «السيمياء والبلاغة» يجعل دى مان مما كتبـه دوكرو وتـودوروف فى كتابهما «المعجم الموسوعى لعلوم اللغة» عن البلاغة نقطة بدايته . فهما يلاحظان أن البلاغة اكتفت دائماً بالنظرة التبادلية للكلمات «وضع واحدة مكان الأخرى» دون محاولة البحث فى علاقتهما التتابعية «وضع الواحدة إلى جوار الأخرى»(٣) . وبالنتيجة فقد استأثر محور الانتقاء بالأفضلية لدى الباحثين والبلاغيين على محور التأليف ، وواضح أن التركيز على الانتقاء يحصر البحث فى نطاق علم الدلالة ، فى حين أن الانتقال إلى التأليف يعنى شمول علم النحو بهذا البحث . ومن هنا يعمل دى مان على طرح سؤال ما يسميه بـ «ابستمولوجيا النحو» بالإضافة إلى «ابستمولوجيا البلاغة»(٤) . فليست الدلالة وحدها هى التى تقسم التعبير إلى معنيين : حرفى ومجازى ، بل النحو أيضاً . حين أُسأل مثلاً : «هل تريد شاياً أم قهوة ؟» أُجيب : «ما الفرق ؟» . ينقسم السؤال البلاغى هنا إلى معنين متناقضين أحدهما مجازى ويعنى : لا فرق بينهما لأختار ، والآخر حرفى : ما الفرق بين الشاى والقهوة ؟ والنموذج النحوى هو الذى يولِّد معنيين يستبعد أحدهما الآخر(٥) . من الواضح أننا بإزاء فهم جديد للبلاغة الأوربية . إذ لم تعد البلاغة قرينة بالإقناع . كما هى فى درس الخطابة التقليدى ، أو حتى بانشقاق الدلالات ، كما لدى المناهج الحديثة ، بل صارت تضم النحو أيضاً ، وصولاً إلى الهدف الأقصى وهو الوقوف على القوانين المعرفية التى تُغذِّى بها اللغةُ المفاهيمَ . والجدير بالذكر هنا أن هذا التناول ليس بغريب على البلاغة العربية - مثلاً - التى تسمِّى هذه الوسيلة باسم «تجاهل العارف» ، وهى وسيلة قرينة بالاستفهام الإنكارى لدى البلاغيين العرب .

ومن هنا يصحّ القول أن البلاغة لدى دى مان تتحوّل إلى رديف للشعر أو الأدب عموماً . فهى الخطاب التفكيكى نفسه الذى نسميه أدبياً أو بلاغياً أو شعرياً . البلاغة «نصٌ يسمح بوجهتى نظر متنافرتين تتبادلان التدمير الذاتى ، ولذلك تضع

عائقاً لا يُذلّل فى طريق القراءة والفهم»[٦] . وقد ساق البحث دى مان من الصياغة البلاغية للنحو إلى الصياغة النحوية للبلاغة ، حيث السؤال الأول يظلّ فى مدار البلاغة وانشقاق الدلالات ، بينما يتعلق الثانى بطرق الفهم والقراءة التفكيكيين . فالنصوص الأدبية – شعراً كانت أو فلسفة أو نقداً – تحمل معها دائماً طرق سوء فهمها . وهذا ما يجعل نظرة دى مان غير قابلة للحصر فى إطار تخصصىّ معيّن . فهى تجمع بين الفلسفة والنقد والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع ... إلخ . ومثل ديريدا ، فإن دى مان مفكّر يستعصى على التصنيف ، ليس فقط لاهتماماته المتعددة والغزيرة ، بل لأن نظرته للنص ، مهما كان نوعه ، تجعل منه شيئاً يعنى غير مايقول ويقول غير ما يعنى ، ويعتاش باستمرار على هذا التناقض بين المعنى والتعبير .

يتظاهر كل نصّ بتأكيد معنى إيجابى معيّن ، ولكنه يسوق خلسةً معنى آخر قد يكون سلبياً ، يظلّ خفياً فى داخله ، «كما تبقى الشمس خفية فى الظل ، أو الحقيقة فى الخطأ» . وهذا التموُّج المستمر ، هذه الحركة المتذبذبة بين ما يعينه النص وما يعبّر عنه هى عمل بول دى مان . ومن هنا تنبع نظرته المأساوية الحزينة للشعر والنقد معاً[٧] . وإذا كانت المدارس والاتجاهات النقدية الوصفية قد استقرّت على أن الكاتب أحياناً يقول ما لا يقوله العمل ، فإنّ دى مان يمضى إلى أبعد من ذلك ، فيرى أنه «يقول شيئاً ما لا يعينه هو نفسه ، إذ ليس فى علم دلالة التأويل تماسك معرفى ، ولذلك يمكن ألا يكون علمياً . لكنّ هذا مختلف تماماً عن الادعاء أن ما يقوله الناقد لا تربطه صلة محايثة بالعمل ، أو أنه مجرّد إضافة اعتباطية أو إسقاط عشوائى ، أو إن الفجوة بين القول ومعناه يمكن استبعادها كمجرد خطأ ... إن أعظم لحظات العمى التى يمرّ بها النقّاد بصدد افتراضاتهم النقدية هى أيضاً اللحظات التى يحققون بها أعظم بصائرهم»[٨] . وتستمد الكتابة الإبداعية والنقدية قيمتها من هذه المفارقة المحايثة بين عمى القول وبصيرة المعنى .

إن علاقة الأدب بالفلسفة ، فى تقدير دى مان ، علاقة متقلبة أيضاً ، إذ يقدر ما يستفيد الأدب من الفلسفة ، كما حصل لدى كثير من الاتجاهات النقدية التى تمدُّها رؤية فلسفية ، تستفيد الفلسفة من الأدب أيضاً ، بوصفه أداة المعرفة الضرورية التى تتطلع منها رؤوس البلاغة الكثيرة . وحين يتحدث مالارميه عن أزمة شعرية ، يتحدث هوسرل عن أزمة العلوم الأوربية . ومردّ الأزمتين معاً هو بلاغية اللغة . يقول دى مان «حين يظن نقّاد الأدب المحدثون أنهم يكشفون حجب الأدب ، فإنه فى الحقيقة يكشف

الحجب عنهم ، لكن مادام هذا يحدث بصورة أزمة بالضرورة فإنهم يتعامون عمّا يجرى فيهم ، وفى اللحظة التى يدّعون فيها الخلاص من الأدب ، يكون الأدب قد حلّ فى كل مكان . فما يسمُّونه الأنثروبولوجيا وعلم اللغة والتحليل النفسى ، ليس سوى الأدب ، وهو يعاود الظهور ، مثل رأس الهيدرا ، فى المكان الذى وُئِدَ فيه»[٩] . وهذا هو السبب الذى جعل كرستوفر نوريس يرى أن «التفكيك يمثّل ميداناً جديداً للجدل الذى يعالج النزاعات القديمة بين الأدب والفلسفة ، وأن تاريخ التحليل الأدبى لم يشهد بلاغياً مفهومياً مثل بول دى مان»[١٠] . ها أن الأدب يعيد للفلسفة دَينها ، فدى مان يقلب الصورة الشهيرة التى كان الأدب يحتل فيها مكانة ثانوية قياساً بالفلسفة ، ولم تعد الفلسفة والعلوم الإنسانية كلها سوى لغة بلاغية ترتكب ثنائية التمييز بين عمى التعبير وبصيرة المعنى .

- 3 -

يضع بول دى مان فى مفتتح « العمى والبصيرة» عبارة بروست : «ذلك الخطأ الدائم ، الذى هو الحياة على وجه الدقة .....» ويكررّ مفردة الخطأ مراراً فى أعماله . ويبدو أن الخطأ لديه مقولة معرفية لاصلة لها بالمرجع ، فهى نسيج الأبنية الإبداعية ، إنه ما يحتمى به الأدب من نفسه ، وإذ لا يلجأ الأدب إلى الواقع ، بل يكتفى بمعرفة نفسه كخيال وسرد وخطاب لغوى ، فإن الخطأ مفرَّغ من أية دلالة أخلاقية أو علمية تشير إلى الحقيقة الواقعية . إنه ليس أكثر من مجاز واستعارة نسيت جذورها البلاغية وصارت تتنكر بقناع الحقيقة . وهنا يقترب دى مان من نيتشة أكثر مما يقترب من أى مفكر آخر . الخطأ هو الاطمئنان إلى خيال يعرف أنه خيال لكنه يريد أن يموّه على نفسه بادّعائه الحقيقة . وليس معنى ذلك أن دى مان لا يؤمن بوجود واقعة خارجية ، ولكنه لا يريد أن يؤمن بإيمانه بها : «إن الفلسفة والقانون والنظرية السياسية كلها تعمل من خلال الاستعارات مثلما تعمل القصيدة ، ولا تقلّ عنها خيالاً»[١١] ويرى ستانلى كورنفلود أن دى مان يميّز بين الخطأ error والغلط mistake أو ما يسميه أحياناً بـ «مجرد الخطأ» . إذ يحيل الغلط إلى واقع خارجى أو نقص فى المعلومات ، أو تغييب عنصر حاضر . الخطأ بلاغى و جزء من طبيعة اللغة المضلِّلة ، أما الغلط فمفهوم استعمالى نفعى لا قيمة له . وكما يقول وليم راى : «فإنّ كتابات بول دى مان

استناداً إلى منطقه نفسه ليست نظرية ولا نقداً ، وليست حقيقة ولا خيالاً ، بل هى دائماً نظرية السرد وسرد النظرية . وهذه فى تقديرى - كما يقول - إحدى حركات التفكيك الستراتيجية ، لأنه إذ يَلغى التمييز بين الشعر والقضية المنطقية ، يأمل أن يضع الأدب فوق التاريخ «وليس باستطاعة المرء أن يدحض نصّاً أدبياً» . ويفرض على هذا الحقل أن يدسّ صنفه المعتبر فى أى نقد مباشر»(١٣) .

- 4 -

فى «العمى والبصرة» يشرع دى مان بقراءة مجموعة من الموضوعات والنصوص لدى عدد من المفكرين : النقّاد الأمريكيين الجدد، لوكاتش ، پوليه ، بنزفانغر ، بلانشو ، روسو ، ديريدا ، مالارميه ، بودلير ، نيتشه ... إلخ وفيه يبيِّن المفارقة التى بمقتضاها يحقق هؤلاء الكتّاب بصيرة من خلال نوع من العمى . فكل منهم يتبنى منهجاً أو نظرية تكون على طرف نقيض مع البصيرة التى أنتجتها ، ويجد فى آخر الأمر - أنهم مدفوعون على نحو عجيب إلى قول شئ مختلف عمّا أرادوا قوله . ولم يكن بإمكانهم أن يظفروا بهذه البصائر لولا أنهم كانوا فى قبضة عمى من نوعٍ ما .

على سبيل المثال ، أقام النقّاد الأمريكيون الجدد ممارساتهم النقدية استناداً إلى فكرة كوليرج عن الشكل العضوى الذى تكون للقصيدة بموجبه وحدة شكلية شبيهة بوحدة الشكل الطبيعى الحيِ .

لكنهم بدلاً من أن يكتشفوا فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتماسكه ، راحوا يكشفون عن الغموض وتعدد المعانىِ . وبالتالىِ فقد تحوّل هذا النقد الواحدىِ إلى نقد للغموض المتعدد . وهذه اللغة الشعرية الغامضة تتناقض مع الكلية الشبيهة بالموضوع. وكذلك بالنسبة إلى لوكاتش وبلانشو وپوليه ، الذين اضطروا إلى قول أشياء مختلفة عن الأشياء التى قصدوا قولها .

لكّن قراءته لديريدا فى مقاله : «بلاغة العمى : قراءة جاك ديريدا لروسو» تختلف عن هذه القراءات ، لأن ديريدا ، فى رأى دى مان ، لم يقرأ روسو الحقيقى ، بل قرأ روسو «زائفاً» من خلال شُرّاحه ، لقد كان روسو يعرف الطبيعة البلاغية للغة ، يعرف أن مذهبه يموّه على بصيرته ، حتى لتبدو قريبة الشبه من نقيضها . لكنه أراد أن يظلّ

متعامياً عن هذه المعرفة. وإذ جاء نقّاد روسو السابقون على ديريدا، فقد أساءوا فهمه . وقوّلوه شيئاً آخر غير ما قاله ، يتطابق مع ظرفه التاريخي والنفسي أكثر مما يتطابق مع منهجه . ستاروبنسكي – مثلاً – قسّم اسم «جان – جاك روسو» إلى جزئين ، وجعل «جان – جاك» الفرد مختلفاً عن «روسو» المؤلف – وطالب الناقد بأن يفهم لدى جان جاك ما لم يفهمه لدى روسو .

قراءة ديريدا تختلف نوعاً عن هذه القراءة . فهو شأنه شأن روسو يعرف مكر اللغة وحيلها التمويهية ، لكنه بدلاً من أن يتحدث عن قصة تورُّط روسو باللغة ، راح يتحدث عن مؤوِّليه وشراحه السابقين الذين أساءوا فهمه . وهكذا تحدّث عن روسو الشرّاح ، وترك روسو الحقيقي ، وبذلك استبدل قصة روسو مع اللغة بقصة ديريدا مع اللغة ، وحينئذٍ فقد موّه روسو على ديريدا وضلّله ، لأن نصّه مثلما يفسّر طبيعته البلاغيةً . يعرف أنه سيُساء فهمه بأخذه حرفياً ، فهو يعرف ويؤكد أنه سيُساء فهمه ، وهكذا وقع ديريدا فيِ فخ روسو . دي مان يقلب عملية القراءة ، فبدلاً من أن يقرأ روسو في ضوء قراءة ديريدا ، يقرأ ديريدا فيِ ضوء روسو ، ولهذا يتوصل إلى أن نصّ ديريدا ونصّ روسو متفقان في منطقة الصفاء الكبير ، أي نظرية البلاغة وما يترتب عليها من نتائج لازمة في مركز الثقافة الغربية حول الصوت ، وتفضيلها الصوت على الكتابة : «إن استعمال الجهاز الاصطلاحيِ الفلسفي مع الإشارة الصريحة إلى تكذيب هذا الجهاز هو إجراء فلسفي مستقر له أسلافه الكثيرون بالإضافة إلى روسو ، وهو إجراء يمارسه ديريدا بمهارة فائقة ، وتتطابق نظرية ديريدا في الكتابة مع مفهوم روسو عن طبيعة لغة الانفعال المجازية . فإذا كان روسو لا ينتمي إلى حقبة التمركز حول العقل ، فإن مخططّ التحقيب الذي استعمله ديريدا اعتباطي بجلاء ، ولو قلنا أنّ روسو يهرب من مغالطة التمركز حول المنطق أو العقل إلى الحدّ الذي تكون فيه لغته أدبية ، لقلنا ضمناً أن الأدب يكشف المحجوب عن أسطورة أسبقية اللغة الشفاهية على اللغة المكتوبة دائماً ، برغم أنه يبقى باستمرار مفتوحاً لإمكان سوء الفهم ، لقيامه بنقيض ذلك» .

يفترض هذا الوعيِ العاليِ بازدواجية اللغة ، أن تعيِ اللغة الشارحة أو اللغة التي تتحدث عن اللغة ازدواجيتها أيضاً ، وما يمكن أن تضمره من حيل عند انكبابها على لغة الأدب ، فإذا كانت لغة الأدب ، أو البلاغة بشكل عام هي لغة النصوص جميعاً ،

فإن لغة النقد ستكون لغة اللغة . وإذا كانت الأولى تمارس نوعاً من الازدواجية بين المعنى والتعبير ، فإن الثانية ستجِّرب ازدواجيتين معاً ، وستتضاعف فيها المستويات إلى حد كبير : فكيف ستحمى نفسها من حيلها هى ؟ إن هذا السؤال هو الذى يجعل لغة النقد تفتح عينيها على مداهما وتحاول أن تعيد النظر ليس فقط فى لغة الأدب ، بل فى لغتها هى أيضاً لتحتمى من فخاخ اللغة وأشراكها . ومن هنا تأتى جمل دى مان الطويلة الملتوية التي كانت مثار شكوى الكثيرين ، والتى تبدو وكأنها تتلفت حولها لتتلمس مواضع أقدامها وتفحص خطوط سيرها فى أثناء فحصها لمواضع أقدام اللغة السابقة وخطوط سيرها . وأن القارئ ليتصور لغته جذع شجرة كلما سقط منها قشر تبدَّى تحته قشر آخر ، فى سلسلة لا نهاية لها من القشور التى يشفّ كل منها عن النسغ الحيِ .

- 5 -

يبقى كيف يمكن لنا أن نترجم التفكيك ؟

لو نظرنا إلى هذه المسألة تفكيكياً لوجدنا أننا محكومون عند الحديث عن ترجمة التفكيك إلى تفكيك الترجمة . فالتفكيك نفسه هو عملية ترجمة لا تنتهى من لعبة الدوال التى لا تحيل إلى مدلولات مستقرة . وقد وجدت بربارا جونس أن الترجمة لا تتعلق بمفهوم الأمانة بقدر تعلقها بمفهوم الخيانة ، وترجمة التفكيك هى أشبه بالزواج من ضُرَّتين حيث تفترض كل علاقة حب حبّاً آخر ، حباً للغة المنقول إليها وإخلاصاً فى إتقان نقل المصطلح الأجنبى بكل غناه الدلالى والصوتى ، وحب اللغة المنقول منها حيث نجد أن اللغة الأم لا تدّخر ما تدخرّه اللغة الأخرى من مفاهيم . تقول جونسن : «من خلال اللغة الأجنبية نجدِّد أُلفة حبنا أو كراهيتنا للغتنا الأم ، فننقِّب فى مفاصلها النحوية ولحمتها الدلالية ، ونمتعض منها لعدم توفيرها جميع الكلمات التى نحتاجها». إن ترجمة التفكيك ترجمة حرفية تخون التفكيك. أولاً لأن الحرفية فى اللغتين لا تتماثل ، وثانياً لأن التفكيك يختزن فى داخل الحرفية مفاهيم دلالية لا تؤديها الترجمة . ولذلك فإن التصرف المعنوى ليس بأقل خطأ من الحرفية . وهكذا كان لابد من دراسة المصطلح الغربيِ ومحاولة العثور على نظير عربيِ له . وبعض المصطلحات الواردة فى هذا الكتاب هى اجتهاد شخصى لا يدّعى الحرفية ولا يدّعى الإخلاص التام للمعنى وحده ، بل مزاوجة بين العمليتين أملاً فى العثور على مماثل ثقافى يسمح لنا بجعل

دى مان يفكر بالعربية . واضطرنى البحث عن فهم المصطلح إلى العودة إلى أغلب مصادر دى مان فى طبعاتها الانجليزية والعربية ، حتى بالنسبة إلى مصادره الألمانية والفرنسية ، كما عرّبتُ النصوص الكثيرة التى أبقاها بلا ترجمة .

كانت الطبعة الأولى من كتاب «العمى والبصيرة» قد صدرت عن جامعة أوكسفورد عام ١٩٧١ واستناداً إلى هذا الطبعة ، أعددت الترجمة العربية للكتاب ، التى صدرت عام ١٩٩٥ عن المجمع الثقافيِ فى الامارات العربية المتحدة . لكنى لم ألبثْ إلا قليلاً لأجد نفسى أمام إنجاز الترجمة الكاملة للطبعة الثانية المزيدة ، الصادرة عام ١٩٨٣ ، التى اعتمدت فى ترجمتها على طبعة ١٩٩٣ . وآمل أن تكون ترجمتى لهذه الطبعة الثانية أوفر حظاً من سابقتها ، وأقلّ أخطاءً . وعسانيِ أكون بذلك قد قدمتُ للقارئ العربى كتاباً يضيئ له بعض الجوانب فى «نظرية أدب» لا تكفّ عن الزعم بانّ الآدب عمد من أعمدة «نظرية المعرفة» .

سعيد الغانمى

افتتاحية

لا تدعي مجموعة المقالات التى يشتمل عليها هذا الكتاب أنها تمثِّلُ مساهمة فى تاريخ النقد ، أو أنها تقدِّم مسحاً ، وإن يكن تخطيطيّاً ، للاتجاهات التى تشكل النقد الأدبى المعاصر فى أوروبّا . فهى معنية بمشكلات تختلف عن هذه ، إذ يهتم كل مقال منها بقضية من قضايا الفهم الأدبي ، لكنَّ أيّاً منها لا يتناول هذه القضية على نحو نسقي . لقد كُتبتْ هذه المقالات في مناسبات معينة – مؤتمرات ، محاضرات ، احتفالات تقدير – وتعكس اهتمامات شخص اضطرَّ أن يقسِّم تعليمه بالتساوي إلى حدٍّ ما ، فيما بين الولايات المتحدة وأوربّا . ولقد تمَّ اختيار الموضوعات لأسباب تتعلق بالاهتمام التلقائي ، الشخصي أحياناً ، بناقد معين ، دون محاولة تقديم انتقاء شامل . وكثير من المقالات هي ثمار دراسة أكثر استفاضة للأدب الرومانسي وما بعد الرومانسي الذي لا يبالي بالنقد ، ولقد أقيم النموذج المتكررّ الذي يظهر للعيان استرجاعياً ، وأي شبه بينه وبين النظريات القائمة من قبل عن التأويل الادبي هو محض مصادفة عارضة ، أو عمياء إذا استخدمنا مصطلحات هذا الكتاب . ولم أقمْ بمحاولة تجديد مصطلحات المقالات السابقة ، أو جعلها تتماشى مع الوقت الراهن ، بل تركتُها كما كُتبت في الأصل ، إلاّ في حدود التغييرات الدنيا .

وأنا أركِّز على الجانب غير النسقي إلى حدٍّ ما في هذا الكتاب لكي أُبدِّد الانطباع الزائف الذي يمكن أن يتولد نتيجة التركيز على النقد على حساب الأدب العام . ويحتل اهتمامي بالنقد مرتبة ثانوية بالقياس إلى اهتمامي بالنصوص الأدبية الأصلية . وحين أتنصَّل من محاولة الاسهام في تاريخ للنقد الحديث ، أشعر أيضاً بأنني في منأى مشابه عن علم النقد الذي يمكن يوجد كحقلٍ مستقل . ولا تهدف تعميماتي التجريبية المؤقتة إلى إقامة نظريةٍ عن النقد ، بل إلى اللغة الأدبية بشكل عام . لقد جرى التعتيم

على التمييز العاديِ بين الكتابة التفسرية عن الأدب ، وبين اللغة الأدبيــة «الخالصة» فيِ الشعر أو السرد . وتسير فيِ الاتجاه نفسه اختيــارات النقّــاد الذين هم شعــراء أو روائيون أيضاً ، واستعمال نصوص نقدية تفسيريةِ من لدن شعراء من أمثال بودلير وبيتس ، وولع الكتّاب الذين يجمـعون بين كتابة المقــالات الجوالة وكتــابة القصص . وأنا معنيٌ بالخاصية المميزة التيِ تشترك بها جميع هذه الأنماط الكتابية ، بوصفها نصوصاً أدبية ، وأن هذه المقالات لتتجهُ صوب الوصف التمـهيديِ لهذه الخاصية المميِّزة .

لماذا ، إذن ، نزيد الأمور تعقيداً فيِ اختيـار الكتابة عن نقاد حين يكون فيِ ميسورنا أن نجد نماذج من النصوص الأدبية يقلّ فيها استواء الأضداد لدى الشعراء والروائيين ؟ السبب هو أنّ عليِ المرء أن يعيِ تعقيدات القراءة ، قبل التنظير للغة الأدبية . وما دامَ النقاد ذويِ وعيِ ذاتيٍّ خاص ، ويمثلون نوعاً متخصصاً من القراء ، فإنّ هذه التعقيدات تبرز بوضوح ساطع فيِ أعمالهم . وهذا ما لا يحدث لدى قارئٍ عفويٍّ غير نقديِ سرعان ما ينسى الوساطات التيِ تفصل النص عن المعنى الخاص الذيِ يأسر انتباهه الآن . وليست تعقيدات القراءة أسهل وضوحاً فيِ قصيدة أو رواية ، فيِ حينِ أنها مطمورة عميقاً فيِ اللغة لدرجة أنّ إخراجها إلى النور يتطلب تأويلاً مستفيضاً . ولأنّ النقاد يهتمون صراحة بهذه الدرجة أو تلك ، بمشكلة القراءة ، فإنّ من الأسهل قليلاً علينا أن نقرأ نصاً نقدياً من حيث هو نص ، أيِ بما تنطوى عليه عملية القراءة من وعيِ ، من أن نقرأ أعمــالاً أدبيـة أخرى على النحـو نفسـه . مع ذلك ، لا يمكن أن تكون دراسة النصوص النقدية غاية فيِ ذاتها ، بل لا تستمدُّ قيمتها إلاّ من حيث هيِ تمهـيد لفـهم الأدب بشكل عام ، وتعكس المشكلات التيِ تتضـمنـها عـمليـة القـراءة الخصائص المميزة للغة الأدبية .

وليست صورة القراءة الناشئة عن معاينة عدد من النقاد المعاصـرين بالصورة البسيطة . فلديهم جميعاً يظهر تعارض يتّسم بالمفارقة بين التعبيرات العامة التيِ يطلقونها عن طبيعة الأدب (وهيِ تعبيرات يقيمون على أساسها مناهجهم النقدية) وبين نتائج تأويلاتهم الفعلية . ويتناقض ما يستخلصونه عن بنية النصوص مع المفهوم العام الذيِ يستخدمونه نموذجاً . وهم لا يبقون غير مدركين لهذا التعارض فقط ، بل ينكبُّون عليه ، ويدينون فيِ أفضل بصائرهم للافتراضات التيِ تدحضها هذه البصائر .

لقد حاولت أن أوثق هذا النمط الغريب فيِ عدد من الأمثلة المتميزة . وأريد أن أقول ، باختيار النقاد من بين الـكتاب الذين لا يوجد خلاف حول معرفتهم الأدبيــة ،

أنّ هذا النمط من التعارض ، بصرف النظر عن كونه نتيجة ضلالات فردية أو جمعية ، هو خاصية مكوِّنة للغة الأدبية بشكل عام . وتوليت القيام بصياغة أكثر نسقية إلى حدّ ما للتفاعل المضلِّل بين النص والقارئ في المقال المعنون بـ «بلاغة العمى» .

لم أبسط النتائج التي استخلصتُها من النقد لتشمل الشعر أو القصص ، لكنني أشرت في المقالين الختاميين ، إلى الكيفية التي تؤثر بها البصيرة المستقاة من الممارسة النقدية في مفهومنا عن تاريخ الأدب . وإذا لم نسلِّمْ أن النص الأدبي يمكن اختزاله إلى معنى نهائيٍّ ، أو شبكة من المعاني المحددة ، ونظرنا إلى فعل القراءة بوصفه عملية لا نهاية لها يتداخل فيها الصدق والكذب ، إذن ، فلن تصحَّ المخططات الطاغية المستعملة في تاريخ الأدب (المستقاة بشكل عام من النماذج التكوينية) . على سبيل المثال ، لا يمكن التعبير عن قضية الحداثة من خلال الاستعارات المألوفة في الحياة والميلاد من جديد . فهذه الاستعارات تصح على الموضوعات الطبيعية والذوات الواعية ، لكن ليس على الالغاز الخادعة التي تنقلب إليها النصوص الأدبية . ويتكفّل الفصلان الختاميان بالقضايا التفسيرية والتاريخية التي يثيرها سؤال حداثتنا ما بعد الرومانسية .

إنّ ديوني تجلُّ عن الحصر والتعداد ، وهي جلية على الخصوص فيما يتعلق بالنقاد الذين أكتب عنهم ، ولاسيّما حين أبدو في نزاع مع افتراضاتهم . وفي حقيقة الأمر ، فإنّ العلاقة الفظة بين النص المنقود والناقد المدين لذلك النص قد تكون أيضاً موضوعاً لهذا الكتاب .

پول دى مان

بليتمور – زيورخ ١٩٧٠

افتتاحية الطبعة الثانية المنقحة

لقد أُعدّت هذه الطبعة الجديدة المزيدة إلى حدّ ما من كتاب «العمى والبصيرة» بمبادرة من مطبعة جامعة مينيسوتا . وكانت المقالات التي تشكل مادة الكتاب الأصلي قد كتبت جميعاً خلال الستينات ، حين كنتُ أدرّس في جامعات كورنيل ، وزيورخ ، وجونز هوبكنز . وترجع مقالتان من المقالات الإضافية (عن النقد الجديد وعن هيدغر) إلى أقدم من ذلك بعشر سنوات ، إلى عام ١٩٥٤ ، وقد كُتبتا لمجلة «النقد» الفرنسية . وما دامتا تعنيان بقضايا المنهجية النقدية ، فهما تناسبان بالطبع المتوالية التي تشكلّ الجزء الرئيسي من «العمى والبصيرة» . وقد تركتُ جميع هذه النصوص كما كانت بالضبط عند نشرها للمرة الأولى ، فلم أقم بأية محاولة لتحديثها ، أو جعلها متماشية مع المناقشات الجارية في الوقت الحاضر عن النظرية الأدبية ، وانني لأدرك مقدار القصور الذي يشوب بعضها ، كما في حالة المقالة الخاصة بديريدا ، وقد حاولت أن أتخطاه في مواطن أخرى .

لم ينصبَّ اهتمامي على عمل نقاد الأدب أو الفلسفة مدفوعاً شعورياً برغبة المجازفة بموقفٍ نقديٍ خاص بي ، بل حصل استجابة للقضايا النظريةِ المتعلقة بإمكان التأويل الأدبي . لقد كتبتُ المقالات الخاصة ببعض الكتاب في وقت واحد مع مقالات خاصة بقضايا أكثر عمومية ، والمقالتان عن الحداثة وعن الغنائية هما شاهدان على هذا التفاعل الذي بلغتُه على نحو ممنهج بين النقد والنظرية .

أما «بلاغة الزمانية » ، الذي كتبته في الوقت نفسه تقريباً ، كالأوراق المجموعة في «العمى والبصيرة» ، فإنه حالة تختلف قليلاً . فهو بتركيزه المتعمّد على المصطلحات البلاغية يبشّر بما بدا لي في حينها تغيراً ليس فقط في الجهاز الاصطلاحي والنبرة ، بل في المادة أيضاً . ومازال هذا الجهاز الاصطلاحي متضافراً تضافراً غير مريح مع

المعجم الغرضي الموضوعاتي للوعي وللزمانية ، الذي كان سائداً في ذلك الوقت ، لكنه يشير بالنسبة لي في الأقلّ إلى تحولٍ أنبت أنه إبداعي فاعل .

لستُ ميالاً إلى استعادة مراجعة الذات ، وإنني لأنس ماكتبتُه ، لحسن الحظ ، بنفس الخفة التي أنسى بها الأفلام السينمائية ، وإن عادت أحياناً بعض المشاهد والعبارات ، كما في الأفلام الرديئة ، لتراودني وتربكني مثل شعور بالذنب . وحين يتخيّل المرء أنه تنتابه بهجة بالتجدد ، فإنه بالتأكيد آخر مَن يعرف ما إذا كان هذا التغير قد حدث فعلاً ، أم أنه يكرر الهواجس السابقة التي لم تجد حلاً لها ، بطريقة مختلفة قليلاً . وما دام هذا السؤال ، كما أوضح ڤلاد غودزيتش في مقدمته الكريمة الثاقبة ، يحظى باهتمام نظري ، فإنّ مواجهة هذه القطع بالعمل الأخير قد يُفضي إلى إضاءة بعض منها .

أشعر بالامتنان الغامر لڤلاد غودزيتش ولندساي ووترز ، وكلاهما من مطبعة جامعة مينيسوتا ، لاهتمامهما بكتابي ونشره نشراً ممتازاً . وهكذا فإنّ رؤية الإنسان لجزءٍ من ماضيه ، وهو يُبعَثُ حياً ، يهبه شعوراً غريباً بالتكرار نوعاً ما . لكنها تظلّ تجربة شخصية فريدة ، ولذلك فإنّ امتناني لهما أكثر من مجرّد امتنان عقلي .

نيوهاڤن

كانون الثاني ١٩٨٣

إقرار بالفضل

أُلقيِ المقال الافتتاحي فيِ الأصل كمحاضرة فيِ جامعة تكساس ، وظهر فيِ مجلة (آريون) تحت عنوان «أزمة النقد المعاصر» (ربيع ١٩٦٧) . كما أُلقيِ المقال الثانيِ عن النقد الجديد كمحاضرة فيِ البداية فيِ ناديِ تاريخ الأفكار فيِ جامعة جونز هوبكنز . وكان مقال «لودفغ بنزفانغر والأنا الشعرية» مساهمة فيِ ندوة فرنسية عن النقد فيِ نورمانديِ ، وطبعت فيِ كتاب لاحق بتحرير ريكاردو : «طرق النقد الفعلية» (باريس ، بلون ١٩٦٦) . وكتبت القطعة الصغيرة عن لوكاتش لمؤتمر عن النقد عُقد فيِ جامعة ييل ونشرت فيما بعد فيِ MLN كانون الأول ١٩٦٦ . وظهرت الدراسة الخاصة ببلانشو فيِ عدد خاص من مجلة «نقد» الفرنسية مكرّس لبلانشو : «دائريةِ التأويل فيِ نقد موريس بلانشو» (نقد ، حزيران ، ١٩٦٦) . وكتبت الفصل التاليِ لصديقيِ وزميليِ فيِ جامعة زيورخ ، چورج پوليه ، وظهرت نسخة مختصرة قليلاً منه فيِ مجلة نقد، تموز ، ١٩٦٦. وكتبت المقال السابع المكرّس لقراءة جاك ديريدا لروسو خصصياً لهذا الكتاب . وكان مقال «التاريخ الأدبيِ والحداثة الأدبيةِ» مساهمة فيِ مؤتمر عن «فائدة النظرية فيِ الدراسات الإنسانية» برعاية Daedalus وعقد فيِ بيلاجيو فيِ أيلول ١٩٦٩ . أمّا مقال «الغنائية والحداثة» فقد أُلقيِ فيِ المعهد الانجليزيِ خلال شهر أيلول ١٩٦٩ ، فيِ جلسة عن الشعر الغنائيِ ترأسها الأستاذ روبن براور . ولابدّ من الاقرار بفضل الدوريات الغامر لسماحها بإعادة نشر المقالات المنشورة .

لقد ترجمت بنفسي إلى الانجليزية المقالات الأربع التيِ كتبت بالفرنسية أصلاً ، مثلما ترجمت الاستشهادات من الكتاب الفرنسيين والألمان .

مادة الطبعة الثانية المنقحة

نُشر الأصل الفرنسي لمقالتي «تفسير هيدغر لهولدرلين» و «مأزق النقد الشكلاني» في مجلة نقد الفرنسية Critique في باريس. وترجمهما ڤلادغودزيتش إلى الانجليزية . ويشعر الناشر بالامتنان لمحرر مجلة نقد» ، جان باييه ، لسماحه بنشرهما في الانجليزية . ويأتي التفضل بترخيص إعادة نشر مقالة «بلاغة الزمانية» من مطبعة جامعة جونز هوبكنز ، وكان المقال قد صدر في الأصل في كتاب «التأويل» بتحرير : تشارلز سنغلتون ، (بليتمور ، مطبعة جامعة جونز هوبكنز ، ١٩٦٩) . ولابدً من التوجه بالشكر إلى توماس هارت ، محرر مجلة «الأدب المقارن» لسماحه بإعادة نشر مراجعة كتاب «قلق التأثير» لهارولد بلوم . ولابدّ أيضاً في إسداء الشكر لرالف كوهين ، محرر مجلة «تاريخ الأدب الجديد» لسماحه بإعادة نشر مقالة «الأدب واللغة : ضميمة» . وكانت مطبعة جامعة اوكسفورد ، نيويورك ، قد أصدرت الطبعة الأولى من «العمى والبصيرة» .

مقدّمة

احـذروا !

القـارئ منـهمـك !

ڤـلاد غودزيتش

منذ زمن اقترح مايكل ريفاتير أنّ الإحاطة بالوجود اللفظيِ للأشياء من خلال فكرة «النسق الوصفي» أفضل من مجرّد إطلاق التسميات عليها ، لأنّ الأشياء ، من الناحية اللغوية ، هيِ روابط بين عدد من الأسماء والألقاب والدوافع والحبكات والمواقف السردية والصور والاستعارات والمتقابلات ، إلخ ، التيِ يمكن استدعاؤها كلها ، فيِ الكلمة المطبوعة ، أو مباشرة فيِ الشعور ، أو من خلال وساطة بعضها لبعض[1] .

وهذه فكرة غنية وجديرة بأن تحظى بالتطبيق على نطاق واسع : فمثلاً ، لايشك أحد فيِ أن النسق الوصفيِ ظهر إلى الوجود مع ظهور اسم «پول ديِ مان» . وتميزه فيِ حقل النظرية الأدبية موضع اعتراف الجميع ، وتجتذب محاضراته فيِ اللقاءات والمؤتمرات الوظيفية إليها عدداً كبيراً من جمهور الأساتذة والتلاميذ . وقد عرف بأن مشرف العبارة ، حاد الأسلوب (لعلَّ من الأفضل القول أنه «تشريحيِ» بالمعنى الجراحيِ للكلمة) دقيق ، بعناد ، ومتقشف ، لكنه أيضاً دمثٌ نوعاً ما ، بل لطيف . وبرغم أنه يعنى بأبرز نقاد عصرنا ومنظريه ، فإنّ أسلوبه يخلو من الصيغة السجالية على نحو واضح . يُصغيِ المرء له وكأنه يشهد أداءً مسرحياً ، فيتكون لديه سلفاً انطباع بأنه يعرف ما سيفعله پول ديِ مان ، لكنّ روعة أدائه ودقته واقتصاده ترهبه ، وتنتاب المرء قناعة ممضة ولكنها ثابتة بأنه لن يستطيع تقليده . لقد فُهم ديِ مان على أنه بالغ الأصالة ، غير أنه ، بمعنى ما ، يقوم بالضبط بما نتوقع منه القيام به . وهنا يكمن مصدر إحساسنا بالرهبة ، وبشيء من الضيق أيضاً . وإذا أردنا أن نسلّم بأنّ درجة معينة من الموهبة الطبيعية التيِ صقلتها سنوات التدريب كفيلة بأن تنتج رياضياً استثنائياً أو نجماً تمثيلياً ، فنحن أكثر نفوراً من إعطاء مثل هذا الامتياز لعالم الفكر . فهنا لابدَّ أن يكررّ الآخرون الأعمال البطولية ، قبل أن تحظى بالقبول (الذى يسميه فلاسفة العلم: التحقق) ، ولا تظلّ حقاً مقصوراً على مبتكرها الأول ، خشية أن تتعرض الشعوذة للشك . ذلك هو الطابع النقديِ لعصرنا ، الذيِ تحمّل مؤخراً پول ديِ مان عبء القيام به: فنقده نقد الأداء الأنيق ، إنه ناقد عشوائيِ ، ليس سفّاح «النقد الجديد» ،

بل هو آخر من بقيِ مخلصاً له ، ليس محطم الاوثان الايقونية ، بل عمود الكنيسة الرسمية . إنّ الأسئلة لتُثار : ما منزلة الخطاب الذيِ يتساءل عن منزلة الخطابات ؟ هل يهرب ديِ مان من عماه ويُفلتُ منه ؟ وإذا كان الحال كذلك ، فبفضل أيِ تدبير ؟ وإذا لم يكن ، فأين هو موقعه ، ولماذا لم يكن مميتاً ؟ من أين تأتيِ سلطة خطابه ؟ وهل ما فيها أكثر من مجرد بلاغة الأسرار؟

تشكّل كلّ هذه التأكيدات والأسئلة ، بكل ما فيها من تناقض ، نسقاً وصفياً ، وذلك ما يقتضى أنّ پول دى مان قد قُرئ . وهنا نحن نهرع إلى مشكلة ، ليست هيِ أن كتب ديِ مان ومقالاته لم تُقرأ ، بل إنّ إدعاء قراءة دى مان يستلزم أن نعرف كيف نقرأ . ولكن إذا كان عمل ديِ مان قد أكدّ شيئاً بعزم واثق ، بقيِ مصرّاً عليه ، فذلك هو أننا لا نعرف ما هيِ القراءة . ولهذا يجب علينا قبل إطلاق الأحكام الجازمة عن الدقة الجزئية أو الكلية فيِ النسق الوصفيِ لدى ديِ مان ، أن نتعلم القراءة ، وأن نتعلم قراءة سؤال القراءة لدى ديِ مان . لقد قررّ ناشرو هذه السلسلة ، وهذا الهدف صوب عيونهم ، أن يعيدوا نشر نص ديِ مان فيِ مجموعة مقالاته الأولى «العمى والبصيرة» ، مزيداً إليها مقالات كتبها فيِ أعوام سابقة ، وترجمت مجدداً من الفرنسية ، إضافة إلى تلك المقالة التيِ وصفها جوناثان كلر ذات مرّة بأنها «أكثر المقالات استنساخاً فيِ النقد الأدبيِ» ، أعنيِ «بلاغة الزمانية» .

(١)

فيِ سالف العصر والأوان ، كنا نعتقد جميعاً أننا نعرف كيف نقرأ ، ثمّ جاء پول ديِ مان .... يظلّ هذا المفهوم مضللاً ، برغم عاطفيته التيِ لطفها دافع حكايات الجنيات والاستشهاد ببوالو Boileau ، إذ ليس من الأكيد أننا ، دارسى الأدب ، كنا نعرف كيف نقرأ . وقد حدثت الصياغة المؤسساتية للدراسات الأدبية فيِ الجامعات الأوربية والأمريكية تحت رعاية الفيلولوجيا وتاريخ الأدب ، متجاهلةً إلى حد كبير ، التراث الكلاسيكى للشعرية والبلاغة ، أرادت الأولى أن تقيم النصوص على أساس وطيد ، لتجعل بالامكان الاعتماد والاطمئنان إليها ، بحيث ينظمها تاريخ الأدب فيِ سرد مقنع للانجاز الثقافيِ القوميِ الناشئ . ولم يكن واضحاً أن النصوص كانت تُقرأ حقاً ، أو إذا قرئت ، لم يكن واضحاً كيف[٢] . ويبدو للمعاينة العلمية المدربة ، أنها كانت تتخذ وسيلة لتوفير بعض المعلومات التوثيقية عن وضع اللغة ، ومرجعيتها ،

ومصادرها ، والتأثيرات التي تعرضت لها[٢] ، ومكانتها في سياق تاريخي معين أو تصنيف نشوئي معين ، لكنها مع هذه الوظيفة المعلوماتية ، لم تكن تملك شيئاً إضافياً تقدمه . وقد يصح القول أن الأدب لم تكن له قيمة معرفية طوال العصر الكبير لتاريخ الأدب (منذ ١٨٣٠ - ١٩٣٩) وبالتأكيد لم يعد دارس الأدب ، بصفته مؤرخاً ، مفوَّضاً ، ناهيك عن كونه قادراً ، على الحكم على الحقيقة ، ربما لأنّ الحقيقة لم تعد ترتدي العباءة أو الحلية نفسها من المنبع القديم نفسه . بل صار أسهل بكثير كتابة حواشٍ عن نصوص أولئك الذين تجرأوا على النطق بها بسذاجة مناسبة لأزمنتهم .

وقد ظهر حينئذٍ فيما يخص الأدب وحقول البحث الأخرى ، ولا سيمّا الفلسفة والتاريخ ، تمييز نشوئي جديد بين النصوص الأولية والنصوص الثانوية التي كانت محصورة سابقاً في العلاقة بين النص المقدس وتفسيره ، وذلك ما لم يزل أثره عالقاً بنا . ويتضح في الاسترجاع أنّ هذا جزء مكونٌ في هذه الحقول الدراسية نفسها ، وبالتالي ، فهو متأصل في الجامعة الحديثة . وعن هذا التمييز ينتج تقسيم للعمل : إذ تحث النصوص الأولية على ضرورة تطوير تقنيات الحفظ والصون في تكاملها ومشروعيتها ، في حين تطرح النصوص الثانوية مشكلات الفهم وضبط الرواية . وقد عُنيت الفيلولوجيا والنقد النصي بالمهمة الأولى (وإن لم يخلُ ذلك عن مواجهة مشكلات تنتمي لعالم الثانية ، كما يلاحظ دي مان مصيباً في إشارته لطبعات أعمال هولدرلين) ، في حين اتخذت النصوص الثانوية شكل استغراق مثابر في قضايا المنهجيات .

وبإعراض الخطاب الثانوي عن البحث في الحقيقة ، فإنه عرضة دائماً لخطر السقوط في الاعتباطية والتيه ، لأنّ التوقف الذي توفره المبادئ المنهجية الدقيقة ، وخطى البحث المتبعة ، وحده يستطيع أن يضمن إمكانية التحقق وإعادة توليد تأكيداته ونتائجه . وقد ساعدت نشأة العلوم الطبيعية والبيولوجية ، في تمييزها الواضح بين موضوع المعرفة بوصفه معطى (datum) وبين إجراءات البحث ، على توفير نموذج لفهم العلاقة بين الخطاب الثانوي والنص الأولي . وكان هيدغر الأكثر إقناعاً بهذا الصدد ، حين صرف الانتباه إلى الافتراض الشائع عن نمط التفكير بالأشياء بوصفها نموذج صور المعرفة كلها ، وإلى توسيع محكم لذلك النموذج لدى «كانط» . فليس من المدهش أن نجد كلّ هذا الانصراف إلى قضايا المنهجية في أعمال «الكانتيين الجدد» وفي أعمال «دلتاي» ، الذي كان أكثر انشغالاً بعلوم الروح الإنسانية

Geisteswissenschaften ، أو الانسانيات ، كما نفضل أن ندعوها ، من اشتغاله بما رآه دقة البحث العلمي .

لم تفلت الدراسات الأدبية الحديثة ، القائمة كما كانت على المقابلة بين النص الأولي والخطاب الثانوي ، من أثر هذه المقابلة ، بل قدّم الإفراط في قضايا المنهجيات مزيداً من الشهود على هذه الواقعة . فالشكلانية ، والنقد الظاهراتي ، والنقد الجديد ، والبنيوية ، وأكثر أشكال السيمياء ، إذا اكتفينا بتسمية أبرز الاتجاهات ، تشترك جميعها في الانصراف إلى تطوير منهج صائب لدراسة النصوص الأدبية ، يمكن أن يوفّر للدارس ، المنشغل بالتعليم أو البحث ، درجة من المصداقية في ممارسته . ويكرّس نقاد الأدب ، وخصوصاً ذوي الميول النظرية منهم ، طاقاتهم لاختبار هذه المنهجيات ، ليقيموا عليها مزاعمهم ، ويتأكدوا من سلامتها . وهذا هو قوام السجال المعاصر في الدراسات الأدبية ، وأنه لمناسب تماماً .

لكنّ طبيعة نشاط دي مان تختلف عن هذه ، وأن حملت منها بعض أوجه الشبه . إذ لو كانت الحالة هذه ، لما كان دي مان إلاّ منظراً منهجياً مثل سواه ، لأنّ المرء لا يستطيع أن يتصدى لنقد منهج من المناهج ، دون أن يُلقي ، ولو ضمناً ، ضوءاً قوياً على ما ينبغي أن يكونه المنهج الصائب . بل إن تمحيصه للممارسة النقدية لدى الآخرين – وهذا ما يقوم به في المقالات المجموعة في هذا الكتاب – يريد أن يتخطى بحث السلامة – أو إذا تعجلنا الخطى ، يتعدى نجاح منهجية معينة أو إخفاقها ، إلى تلمس علاقة تلك المنهجية بضرورتها الخاصة . وهذا يعني أنّ دي مان حين لا يهمل تأمل قدرةَ منهجيةٍ ما على الانصياع لقوانينها وقواعدها ، لتهبنا معرفة بالنص الذي تُطبَّق عليه ، فإنّ هذا التأمل يحتلّ لديه مرتبة ثانوية بالنسبة إلى السؤال لماذا كان يجب أن تظهر قضية المنهجية في المحلّ الأوّل ، وبالنسبة إلى الجواب الذي تقترحه منهجية معينة رداً على هذا السؤال ، صراحة أو ضمناً . لأنّ ممارسة أية مقاربة منهجية مسألة تتمتع بالاستقلال الذاتي ، في حين أن سؤال ضرورة هذه المنهجية يطرح قضية ما هي القراءة .

(٢)

من المألوف في مناهج دراسة الأدب الجامعية حثُّ الطلاب على قراءة قصيدة حتى لو كانت عتمتها أو كثافتها تصدّهم عنها منذ البدء ، إذْ ستأتي فجأة لحظة الاستنارة التي يتضح فيها كل شيء فيفهمونها ، وحينئذٍ سيكونون قادرين على إعادة قراءة القصيدة ، ومعرفة كم كان المعتم والكثيف فيها ضرورياً لقدح زناد الاستنارة . ولكن دعونا نطرحْ جانباً المضامين التربوية لمثل هذه الوصايا والمواعيد(٥) ، ونتأمل فيما ينطوي عليه هذا الوصف من افتراضات خاصة بعملية القراءة .

باديءْ ذي بدء ، يقابل هذا الوصف ظلمة المحسوس القابلة للفهم مباشرة باحتمال الوضوح الكبير للمعقول ، ولكنه يجعل ظلمة المحسوس شرطاً ووسيلة للوصول إلى وضوح المعقول . وهو يعتمد على فكرة معروفة ، وإن كانت معقدة ، تكون فيها مادية القصيدة المدركة مباشرة – أي مكوِّنها اللفظي – وسيلة للوصول إلى معنى القصيدة الجوهري ، وعائقاً دونه في الوقت نفسه . ولابدَّ من قهر المكون اللفظي للوصول إلى جوهر القصيدة ، ولكن ليس من السهل وصف هذا القهر نفسه ، لأنّ انجازه يتوقف على الخواص والمهارات التي يتمتع بها القارئ ، وعلى أية خطوات خاصة يستطيع اتخاذها لضمان تحقيقه . فضلاً عن ذلك ، لا يظلّ معنى القصيدة ، في واقع الأمر ، حبيساً دائماً في تلك المادية ، بل قد يتضح في التماعة حدسية تضئ الكل وتستفزُّ ضرورته .

هكذا تظهر فكرتان متنافستان على التعبير ، عاملتان هاهنا : تقوم الأولى على النموذج المألوف في الظاهر والخفي ، حيث يحمل الخفي مفتاح الضرورة الوجودية للظاهر ، بينما تتغلب الثانية على هذا النموذج بفكرة مختلفة تماماً على التعبير ، قالبها الإضاءة . وعلى النقيض من جدل الداخل/الخارج في نظرية التعبير الأولى ، يقترح نموذج الإضاءة وجود تطابق تام بين التعبير وما يعبرٍ عنه . فلا يمكن القول أن الإضاءة خفية قبل تجلّيها ، بل إنها تعبّر عن نفسها – إذا صحّ استخدام الكلمة – في لحظة تجليها تماماً . وفي الحقيقة ، فهي تعلّق الاختلاف بين الواضح والاتضاح ، مولّدةً في فوريتها لحظة حضور مكتمل . ومهما تكن السرعة الخاطفة لالتماعتها ، فإنها تزيح دلالتها بعيداً عن نفسها إلى الظلمة المجاورة التي تكشف عن تركيبتها الداخلية . وحتى لو تدربت العين على الالتماعة ، وتمكنت من التنبؤ بلحظة حصولها

ومكان حصولها بالضبط ، فإنها ستظلّ لا ترى ، لأنها ستعمى بقوة الضوء . ولذلك فإن ما نرغب في رؤيته ليس الإضاءة نفسها ، بل ما تكشف عنه التماعتها ، أعني التصوير الداخلي للمشهد المجاور والقوى العاملة فيه . وتبقى العين مدربة على الظلمة ، عارفة إنها تحمل سراً ستفضحه الالتماعة . فليست الالتماعة هي السرّ ، بل هي ظرف اللحظة التي يكون فيها الكل تحت الضوء ، أي مكافأة لإنعام النظر في الظلمة .

برغم اختلاف التفسير الذي يفترض أن نقدمه لخواص كل من هاتين النظرتين في التعبير ، فليستا بالمتعارضتين . بل إن ضرورة جدلية توحد بينهما ، لأنّ الصبر في ممارسة الادراك الذي تفرضه الأولى سيكون مجازفة كبيرة دون ضمان الكشف الذي توفره الثانية ، في حين تحتاج الثانية إلى الممارسة الزاهدة لدى الأولى لكي تتفادى السقوط في فخ الفهم بالتقدير الانتقائي فقط . كلتاهما بحاجة إلى الأخرى ، حاجة التابع للمتبوع ، الأولى لتضمن حصول قدحة الإضاءة ، والثانية لتضمن حصولها مراراً غير منحصرة ، حسب المشيئة ، في المكان نفسه وبالشدة نفسها . تكشف مثل هذه الأمنية مرة واحدة حدود نموذج الإضاءة – ومن المعروف أن الإضاءة أميل إلى الحركة في الطبيعة – كما تكشف اتساع طموح نظريات التعبير هذه الذي يكمن خلف أكثر ممارسات القراءة شيوعاً . مع ذلك فإنّ هذا التحديد وهذا الطموح هما المقياسان لسؤال المنهجية ، إذْ ما المنهج ، إن لم يكن إجراءً مصمماً ليعطي حسب المشيئة نتيجة معينة بعد اتخاذ خطوات محددة ، تعامل النص بوصفه معطى معداً ليهب تصويره المجازي الداخلي .

لاشك أنّ هذا الوصف للقراءة القائمة على الممارسات الجارية في المناهج الدراسية أمر خام . مع هذا ، فهو يختلف في الدرجة فقط ، عن وصف القراءة في كتابات كبار منظري الأدب . وقد تحمّل پول دي مان في هذا الكتاب عبء وصف هذه الاختلافات والتساؤل عن استمرار هذا النموذج . وهو يقوم بذلك استناداً إلي الجدل الذي صار معروفاً الآن بين العمى والبصيرة ، والذي يُعطي لهذا الكتاب عنوانه ، لأنه يسمح له بتحديد خواص كثير من الممارسات النقدية لدى مختلف النقاد من خلال ما تنطوي عليه قراءاتهم من إقصاء ضروري، ليس فقط بصورة إهمال أو تجاهل، بل فيما يقع في صميم هذه البصيرة حين يحققونها أو الإضاءة حين يستطيعون توفيرها .

يذكر هوسرل ، أو يؤكد ببالغ الوضوح أن «المعرفة الفلسفية لا تتحقق إلا حين تلتفت عائدة إلى ذاتها» . لكنه يقوم بذلك فقط لأنه لا يلتفت عائداً إلى حكمه الذي يؤكد أن الازمة أمر جذري يجب تحديد موقعه جغرافياً وثقافياً . ويحقق النقد الأمريكي الجديد أكثر بصائره إبداعاً حين يصف لعبة السخرية وغموض النصوص الذي بدأبه واستمرّ يعتبره ، عن عمى ، مصدر الصورة الجامعة . وينزلق بحث بنزڤانغر في انطولوجيا الذات والفن ، بشكل أعمى ، باعتماده على استعارات مكانية هي وسائل تصورات الزمانية ، إلى لحظة تجريبية ، فيضطرّ في أثناء هذه العملية ، وخلافاً لافتراضاته الأولية - التي لا يتخلى عنها - أن يرى العمل الفني الفعلي من خلال الاحتجاب عن الذات بدلاً من تحقيق الذات ، بحيث يكون اضطراره نفسه مثالاً جيداً على العملية التي يصفها . وتكمن قوة كتاب «نظرية الرواية» لجورج لوكاتش في انفصاله عن التصور العضوي للأنواع الأدبية من خلال رفع السخرية إلى أداء دور مقولة بنيوية ، مع ذلك ما كان لهذا الانجاز نفسه أن يتيح للكتاب نجاحاً كاسحاً ، ما دام يعتمد على فكرة الزمانية العضوية بعمق . وهكذا فإنّ لوكاتش مصيب ومخطىء في وقت واحد فيما يقوله عن الرواية ، مصيب بقدر ما يوفّر أرضية لتأويلية أصيلة للرواية ، ومخطىء حين ينتزع هذه الأرضية فور اتضاحها . لقد كان قادراً على كشفها ، لا لشيء إلاّ لأن العضوية التي ينكرها في بنية الرواية مازالت تعمل في داخل قصته هو عن الرواية . ويصدر تفكيك بلانشو للذات عن انفصال مشابه مع ذات الناقد العارفة ، وهو بعد زماني يتيح له أن يصدر أيضاً على نحو سردي قريب لكي يصف العملية الدائرية في التخلي عن الذات ، وأخيراً ، لكي يكون في مواجهة مع مشكلة الزمانية ومشكلة الذات التي واصلت وجودها . ويضطر بحث پوليه عن الذات المكوِّنة للفعل الأدبي ، بمحض صرامته ، أن ينكبّ على اللغة التي يريد تأسيسها ، وليست هي سوى الأصل الذي يواصل نكرانه ليحتفظ بالذات . وهكذا فما دام هذا البحث يقوم على الحضور، فإنه ينتهي حتماً بعدم حضور الأدب الذي يجب أن ينكره ليتعرف عليه . وتتطلب بصيرة هيدغر ، بمنطق تفكيره نفسه، في أنّ الشعر محولة لتسمية «الوجود» ، أنْ تحدثَ مثل هذه المحاولة بنجاح في مكان ما . مع ذلك سيسيء هيدغر قراءة هولدرلين ، حين يقدمه مثالاً تبريرياً لهده الحالة ، في حين أنّ هولدرلين يجتهد في تصوير استحالة هذه التسمية . وكان القصد من مشروع ريتشاردز ووليم امبسون اختزال التشتيت الذي تنتجه القراءة ، لكنه دون أن ينتبه إلى نفسه ، وبالتأكيد على

النقيض من مفهومه عن الشكل الذي هو نقطة انطلاقه ، يؤول إلى فضح الانقطاع الانطولوجي في اللغة حين يدّعي قهر تمزقها السطحي .

يطفح النسق الوصفي لدى دي مان بإطراء المزايا الحميدة لقراءات هؤلاء النقاد والمنظرين الذين ذكرناهم تواً . لكنه يقتضب جداً فيما يخص «كيف» يقرأ دي مان في مقابل «ماذا» يقرأ . ربّما لأنّ المقابلة بين «كيف» و «ماذا» موضوعة في صلب سؤال دي مان إلى حد كبير . وفي سياق المتابعة الخارجية لهذه المقالات ، لا يستطيع المرء أن يتخلص ، عند القراءة ، من الاحساس بالعدد المحدود نسبياً من الأفكار والمفاهيم التي يُعنونَ بها : الذات ، الزمانية ، الفجوة المرجعية ، الغموض (كتمهيد لموضوعة اللاقطعية أو عدم البت) ، البلاغة ... إلخ . وهذا ما يفسّر الشبهة التي قد تنشأ في أنّ بلاغة الأسرار تمدّ درعها اللفظي فوق هذه النصوص وتبسط هيمنتها عليها . لكنّ مثل هذا التوكيد يحتاج إلى إيضاح أكثر مما يحتاج إلى إطلاق . أليس صحيحاً أن تكون عودة المفاهيم التحليلية نفسها بدافع من بقاء الإشكالية نفسها تحت أقنعة مختلفة ؟ وستتوفر لنا المناسبة فيما يأتي لنرى ما إذا كان هذا البقاء بنيوياً أو مطوّقاً بظروف تاريخية ، أو حتى حتمياً .

لقد زعمت أنّ كتابات النقاد الذين يناقشهم دي مان تختلف في الدرجة فقط ، بقدر ما تعنى نظريتهم في القراءة ، عن النموذج الذي وصفته سابقاً . وهذا ما تؤكده قراءات دي مان ، ولكن لماذا يجب أن يكون صحيحاً ؟ إنّ تكامل ما أطلقتُ عليه اسم نظريتي التعبير يتخطى كثيراً إيجاد نظرية في القراءة ، برغم أنّ هذه النظرية قد تكون موقعه الستراتيجي ، لأنه يشكّل ، حتى في تناقضاته ، الطريقة التي كنا نفكّر بها في المعنى منذ أواخر القرن الثامن عشر في الأقلّ . فالمقابلة التكاملية بين النص الأولي والخطاب الثانوي ، برغم إنها تحاذر في الظاهر من قول الحقيقة ، فإنها تظلّ في مدارها إلى حد كبير . فهي توحي أنّ الحقيقة في النص الأولي تظلّ تنوء إلى حد ما بنمط تمثيلها ، وتستند إلى الاعتقاد بأن بالامكان نيل الحقيقة والتعبير عنها وتمثيلها أفضل تمثيل ، لعلّ النص الثانوي شاهده الفوري . بعبارة أخرى ، تنهض المقابلة بين النص الأولي والنص الثانوي على مقابلة قبلية سابقة ، مكانها في النص الأولي نفسه ، بين حقيقة أو معنى قابل للافشاء ، ووسيلة لهذا الإفشاء . وحتى لو سلمنا للنص الأولي بمنزلة الحضور المباشر الذي رأيناه في الإضاءة ، أو إذا تحدثنا بخطاب الشعرية ، بمنزلة الرمز من حيث علاقة العلاقة بالمرجع الخارجي ، أو الدال بالمدلول ، فإنّ ممارسة

الخطاب الثانوية تظلّ ، في الأقل ضمناً أولا شعورياً ، قائمة على الاعتقاد بأنّ مثل هذا الانسجام لم يتحقق ، وقد لا يتحقق ، أو أنّ بالامكان تمزيقه حسب المشيئة ، مادامت هذه الممارسة تقترح إبدال نتاجها -أعني النص- بوصفه وسيلة لنقل الحقيقة . وبالتالي ترى نفسها عن عمى خير تمثيل للحقيقة ، في حين إنها في واقع الأمر متورطة في علاقة أُمثولية لاستبدال علامة بأخرى ، أو حذف علامة بدل غيرها .

هكذا تقوم ممارسة الخطاب الثانوي على مقدمة أولية ترى أنّ المعنى أو الحقيقة ليست في «بيتها الأليف» في لغة التمثيل في النص الأولي ، وأنّ النص الثانوي هو الذي يوفر لها هذا البيت الأليف . ومن الواضح أنّ هذه الدعوى ترتبط بالطموح في منهجية تندلع الإضاءة فيها عند الرغبة في المكان نفسه وبالشدّة نفسها . وفي جدل نظريتي التعبير ، يكون الدور المفوّض إلى مادية النص ، قبل إطلاق الإضاءة وبعدها ، دور الظهور المحسوس لما يظهر . لذلك يتطهر محتوى الظاهر ، ويخلص من الشوائب، بمعنى أنه يُظهر أنّ غطاءه الخارجي المعطى أمر زائد . وقد رأينا سابقاً أنّ العطاء من سمات الطبيعة فيما يسمى بالعلوم الطبيعية ، ولذلك فحين تعدّل البنية المعرفية (الابستمولوجية) للنصين الأولي والثانوي ذاتها على أساس بنية المعرفة في هذه العلوم، فعلى موضوع الشاهد الثاني أن يحررّ محتوى الشاهد الأول من أغطية الطبيعية الخارجية . وبالتالي فإنّ محتوى الظاهر هو الموجود المتحرر من سماته الطبيعية . ويصوره الظاهر مجازياً ، ولكنه يصوّره بحيث يقلّص المسافة بين التصوير المجازي وذاته ، وينسجم المعنى مع العلاقة ، ومن هنا تأتي مكانته الأثيرة المتماشية مع النص الأولي .

ولكن إذا كان هذا النوع من المظهر أو الظهور القائم على الحرية ، على حدّ تعبير شيلر[٧]، يختزل محتواه إلى وجود ، أو بعبارة أدق ، يذكر حقيقة الموجود بوصفها نوعاً من الإبطال nullity ، فهو في ذاته ليس بحقيقة ، أو ليس تلك الحقيقة . فهو يذكرها بطريقتها ، أي ذكراً مغالطاً من ناحية الحقيقة ، ومناسباً لنفسه ، وهذا ما لا يستدعي عطالته ، أو ختفاءه ، فقط لمجرّد أنه كشف عن بطلانه . والمباشر في النص الأولي ملغيّ هذا الإلغاء يتمّ من خلال وسيلة مباشرة ، بعبارة أخرى ، ليس الإلغاء فعلاً أخيراً ، بل هو جزء من ستراتيجيا إلغاء متواصل ، إنه رفض يستمرّ أبداً ، وبهذا المعنى فإنّ الظاهر ، الذي يكشف عن نفسه كظاهر ، وبالتالي كغطاء مباشر للحقيقة ، ولكن دون أن يحرّر تلك الحقيقة ، بل يصرّ على التصريح بصورها ، لكي يتبادلا حمل بعضهما .

أيِ بعبارة هيغلية – وليس في شك أنّ هذه قصة هيغلية جداً – لا يكتمل التصوير المثاليِ idealization الذي يحققه جدل نظريتيِ التعبير بالضرورة . إذْ لا يُعاد إنتاج المباشر ، كما تريد بعض نظريات المحاكاة ، بل يُصان ويُحفظ كما هو ، وتظلّ مادية العلامة مسألة جوهرية للمنظور الجماليِ . ولا يمكن الكشف عن الزيادة فيِ المباشر ، بوصفها حقيقة ، بل بالوساطة ، ومن خلال ما هو أكثر مباشرة وأكثر زيادة ، ولو كان المباشر عرضة للإلغاء حقاً ، لاختفى الفن من الحياة .

وفيِ الوقت نفسه – وهذه صورة من الاحتمال الزمانيِ تحتاج إلى بحث مستقل[٨] – يعلَقُ النص الأوليِ فيِ مأزق : فهو يُعلن عن عدم وجود حقيقة وسيطة ، لكنه يعترض مسارها من خلال توسطه . يطلق وعداً باختفاء المحسوس وتجلّيِ العلامة المكتملة ، لكنه لا حول له على تحقيق وعده ، ومن هنا يأتيِ انتظاره ومضة الإضاءة .

والقصد من ومضة الإضاءة ، بالطبع ، هو قهر الفعل الاعتراضيِ للظاهر ، مع ذلك لا تخلو هيِ نفسها من الظهور خلواً تماماً ، ومن المفترض أن يكون إخفاؤها للمباشر أكثر تأثيراً في الإخفاء الصائن للظاهر . إذ فيِ هذا الاخفاء الأخير يتم نفيِ الوجود المباشر ، والحقيقة أنه يوجد لكيِ يُنفى ، أيِ يُصوَّر مثالياً idealized بالمعنى الهيغليِ للكلمة . أمّا فيِ الإخفاء الأول ، فالظاهر مقهور تماماً ، ولذلك يمكن للحقيقة أن تتكلم مباشرة . وينطويِ نموذج الإضاءة على هذا القهر حين يزعم أنّ الإضاءة تكون ما تكون بمحض تجليها ، أيِ أن تجليها هو وجودها ، وأن ظهورها هو ماهيتها . الإضاءة ، بعبارة أخرى – هيِ صوت الحقيقة الناطق . وبالمقابلة ، يُنظر إلى الظاهر على أنه عالق فيِ الفجوة بين الظهور والقول ، ويُنظر إلى النص الأوليِ على أنه مسعى للحفاظ على مادية المجازيِ . وإذا عدنا إلى مصطلحات هيغل مرة أخرى ، يحاول الفن أن ينقذ مادية العلامات ، فيصيّرها مؤشرات على التصوير المثاليِ ، فيِ حين أننا أمام التصوير المثاليِ ذاته فيِ الإضاءة . وهكذا تتيح هذه الصياغة إحكام المشروع الهيغليِ لدراسة مختلف الأشكال والحقب الفنية بوصفها اختلافات فيِ درجة الفجوة بين الظهور والقول ، وهذا ما يلمح إليه ديِ مان فيِ مقالته عن ريتشاردز وامبسون ، حين يتحدث عن الشعرية التاريخية الأصيلة . وفيِ إثر الإضاءة ، ينكشف حضور المعنى فيِ الظاهر، ولكن لأنَّ التركيز يتمّ على إظهار حضوره، لايمكن الزعم أنه حاضر فعلاً . هكذا ينضاف بعد زمانيِ آخر للفجوة البنيوية بين الظهور والقول . هنا يظهر خطر يُحدق بنظرية القراءة التيِ كنا في طور معاينتها ، خطر لم تتعوّذْ منه تماماً ، برغم إنها تحول تضييق الخناق عليه ، ألا وهو أنّ الحقيقة شيء يدقّ على الوصف ولا يقال .

وتكمن الدلالة البنيوية لنموذج الإضاءة فيِ جدل هاتين النظريتين عن التعبير فيِ كونها تحاول الإفلات من هذه الإمكانية .

بافتراض وجود فارق بين اللغـة الجمالية ولغـة البحـث التيِ يحكمها العقـل – أيِ ماكنا نسميها حتى الآن بالواضح ودرجة تجليِ الإضاءة – يمكن لنظرية المقابلة بين منزلة النص الأوليِ ومنزلة النص الثـانويِ أن تصف الحـالة الأولى للغـة (أيِ اللغـة الجمالية) بأنـها زائدة وفائضة Superflous واختزالية لحضور الحقيقة . أمّا تلك اللغة المتمرنة على تعاطيِ العقل – أيِ العقلانية logical بالمعنى الشديد للكلمة ، اشتقاقاً من اللوغوس logos ، أو المنطقية بالمعنى التقني ، أيِ الاستعمال المنهجيِ للغة – فلا تحول دون الدخـول فيِ المعنى ، بل تظهـره ، دون أن يكون إظهـاره بتـوسط المجـازات ، فـهيِ تسمح له بأن يتحدث بصوته الخاص . ويرتفع هذا النوع من الممارسة المنطقية حتى على الحدس نفسه ، لأن الحدس ربّما ظفر بإذن الدخول إلى الحقيقة ، لكنه يتركها بلا وصف ، فيِ حين أن الهدف من أية ممارسة منهجية هو أن تتوفر للحقيقة أو للمعنى وسيلة يمكنه من خلالها أن يُظهر نفسه بلا وساطة . فالفعالية المنهجية ، إذن ، لا تعنيِ أنّ لغة التمثيل وحدها قاصرة عن التعبير عن الحقيقة ، بل أن أية لغة غير منضبطة منهجياً ستكون قاصرة ، لأنها ستظلّ فيِ داخل مدار التمثيل . وبإكراه خطاب ما على الخضوع لمعايير العقل – أيِ بتشكيل منهجية معينة له – يحرره المرء من قيود التمثيل ويحوّله إلى أداة ملائمة لنقل الحقيقة .

الظهور الجمـاليِ ، إذن ، غير مهيأ لأنه لا يعطينا سوى حضـور زائف ، لكن هل اللغة ، أيِ شكل من أشكال اللغة ، أهل للعب دور وسيلة التمثيل التيِ تتطلبها الفعالية المنهجية ؟ هذا هو السؤال الذي يجد پول ديِ مان نفسه مدفوعاً باتجاهه كلّما تأمل فيِ ممارسة قراءة موضوعاته . فبفضل أيِ تدبير يتحرر الخطاب المنهجيِ من المادية التيِ تثقل كاهل العلامة الجمالية ؟ أليس هذا شاهداً على عينِ أعمتها الإضـاءة التيِ تمرنت عليـها ، فادعت أنها ترى الحقيقة ؟ إنّ مادية الدال ، فيِ الخطاب المنهجيِ ، لا تُلغى لمجرّد أنّ هذا الخطاب يدعيِ أنه عرضة للعقل . ويستمرّ المعنى متوسّطاً موسوطاً بالعلامات . وإذا عدنا إلى صياغتنا السابقة ، فقد لا يكون المعنـى فيِ «بيته المألوف» فيِ اللغة الجمـالية ، لا لأنهـا جمالية ، بل لأنها لغـة . وربّمـا اطرحنـا فكرة ما لا يقال ويدقّ عن الوصف ، وبالتاليِ ، فكرة وجود المعنى المستتر أو الحقيقة الخفية ، لكنّ ذلك لا يعنيِ أنّ لدينا حقيقة مباشرة : إذْ مازلنا فيِ دخال بنيـة التعبـير

بالإشارة indicial signaling . بعبارة أخرى، نحن نراهن على المجاز بطريقة خاصة، وأنّ مساهمة پول دى مان الأكثر أهمية هيِ أنه صرف انتباهنا إلى هذه الطريقة وبحث فيهـا ووصفها .

يحمل عالم الظاهر الحقيقة على أن تظلّ خفية مستترة ، بحيث تكون الوسيلة الوحيدة للوصول إليها هيِ مجازات الظاهر . ولكن لايمكن القول أنّ هذه المجازات مجازات لأنها نمط الوجود الوحيد الذيِ يُعير نفسه للمعرفة ، وما لم يَرُمِ المرء الرجوع إلى نظرية أفلاطون فيِ التذكر ، فلا يمكن استخلاص نتيجة بخصوصها ، ففيِ غضون سطوة الإضاءة الوجيزة ، أو فيِ الإمكان (التضليليِ) لنزعة الاطلاق المنهجيِ يُراد للحقيقة أن تكون مرئية بلا وساطة ، فيِ ذاتها ولذاتها ، ومتحررة على الخصوص من التصوير المجازيِ Figuration . وفيِ عالم كعالمنا حيث نطرح جانباً أيّ اعتقاد بما لايُقال ، ونعرف استحالة وجود حقيقة غير موسوطة ، فنحن حقاً نراهن على المجازيِ ، ولكننا نراهن على علاقة بالمجازى حيث ندرك أنّ المجاز مجاز فقط ، بعبارة أخرى ، نحن نظلّ فيِ داخل نطاق البلاغة ، كما كان يوضح لنا پول ديِ مان باستمرار .

هنا قد نتوق إلى وضوح العقل ، لكنّ كل ما نستطيع تحقيقه هو توضيح الفهم ، وليس معرفة الحقيقة ، الفهم الذيِ يريد برغم ذلك أن يدّون قوانينها باختزال أوجه المغايرة الباردة للمباشر إلى مجموعة من الوحدات القابلة للفهم . وليست خطورة هذا الفهم بالخطأ الكبير إلى حدّ أن يُعنى به المنهجيون ، بل أن الخطأ هو فصل العقول والأفكار وتحويلها إلى موضوعات قائمة بذاتها لمعرفة مستقلة عن أرضيتها الإبداعية ، أيِ بعبارة أخرى ، مستقلة عن جعلها شيئاً مادياً . فالفهم فريسة للآيديولوجيا ولثنائيات تفكيرنا ، حيث يتحول الفكر إلى تجريد ، والمعرفة إلى معرفة جزئية ، وتقابل النظرية الممارسة .

وخلافاً لهذه المغامرة وهذه الخطورة ، تكمن الممارسة النظرية عند پول ديِ مان فيِ دفع الفهم ، عن طريقة تساؤل لا يلين ، حتى متاريسه الأخيرة ، عند لحظة عدم البت undecidabitity – التى هيِ موضع الارتياب aporia– فيضطرّ إلى التخلّيِ عن دعاوى كونه حارساً للعقل ، ويعترف بأنه يعمل ، على عكس العقل ، فيِ عالم التمثيل ، لا فيِ عالم المفهوم ، وأنّ عليه أن يتوصل إلى تفاهم مع مادية موضوعه ، ويقرّ باستمراره مع ذلك الموضوع .

يعارض الفهم ، فيِ لحظته الآيديولوجية ، الأدبيِ بالواقعيِ ، فيؤطر الأول بشكله ، ويثبت الثانيِ-باعتباره خارج هذا الإطار ، أعنيِ المرجع . فيِ تلك اللحظة ، يُنظر إلى ما هو داخل الإطار باعتباره التمثيل لما هو خارجه ، أيِ باعتباره إشارة إلى مرجع ما . أمّا تحت ظلّ تساؤل ديِ مان ، فينبغيِ أن يتخلى الفهم عن خيلائه ، ويستتبع ذلك كما رأينا سابقاً أن لا يكون هناك فرق بين ما هو داخل الإطار وما هو خارجه ، فكلاهما ينتميِ إلى التمثيل . غير أنّ هنالك فرقاً بينهما – وهنا يجب أن يحترس المرء من السقوط فيِ الافلاطونية – يكمن فيِ أنّ ما هو داخل الإطار ليس ظاهراً simulacrum عن ظاهر – وهذا ما يُفضيِ فيِ أحسن الأحوال إلى الشعرية التاريخية – بل هو يظهر هذا الظاهر، وهذا ما يشكلّ صورة للمعرفة التيِ ربّما تتخذ من هذا الإطار شعاراً لها .

فيِ تحديده القيمة الدالة ، قد يُفترض أنّ العقل دلاليِ فيِ الدرجة الأولى ، إذ يعتمد الفهم على النحو فيِ محاولته تحويل الاختلاف إلى وحدة ، وإصرار ديِ مان على استنطاق النحو أمر معروف . فالبلاغة تعيِ أنها بلاغة ، ومن هنا يأتيِ تفوّقها على بقية الممارسات النصية ، التيِ ينتج إخفاقها عن سقوطها فيِ الموضوعية ، أعنيِ كونها خطابات حول موضوع ما ، وهذا ما سميتّه ، متابعاً هيغل ، بالموقف الآيديولوجيِ . ووحدها البلاغة تحمل معها فيِ مجالها كونها لذاتها وفيِ ذاتها . وإذا بقيِ للكلمات معنى ، فيمكن للمرء القول إنها تشتمل حتى على عماها .

تكيّف البلاغة ، بوصفها نمطاً لغوياً ، ذاتها مع التناهيِ الإنسانيِ ، لأنها على عكس الأنماط اللغوية الأخرى ، تحتاج ألا تستقرّ فيِ أيّما شيء خارج حدودها ، فهيِ تعمل على مادية النص وتحقق آثارها فيه . ما دامت منشقة داخلياً بين مجموعة من المجازات ، وبين تقنية الاقناع ، فإنها متحركة بما يكفيِ لتحاشيِ الوقوع فيِ الموقف الآيديولوجي . وعلى هذا النحو يتقارب (الكيف) و (الماذا) فيِ القراءة . وعلى النقيض من نصيحة ديكارت فيِ فحص التأكيد لما ينطويِ عليه من زيفِ خفيِ ، أو توصية كانط بعرض الحكم على أفق أوهامه ، يكمن بحث ديِ مان البلاغيِ فيِ معرفة تناهيِ النصّ، والكشف عن آلته البلاغية . ويبدو هذا فى البداية وكأنه تخلٍّ عن الأسئلة «الرفيعة» فيِ الصدق والكذب والذات والتجربة ، والمعنى والدلالة ، التيِ تُقرأ من أجلها النصوص فيِ الظاهر . وسيصحّ ذلك لو أنّ الآلية البلاغية التيِ يبحث فيها ديِ مان كانت مجرد تمظهر ظاهر – لكنّ كونها أكثر بكثير من هذا ، أيِ كونها توصيف تمظهر ظاهر ما ، فإنها تقررّ أن تنجز شيئاً لا تستطيع انجازه المتابعات «الرفيعة» . ففيِ تخبطها تعتقد

هذه المتابعات أنها تركت عالم التمثيل ، وهي تقيم الآن في عالم العقل . لا يُؤوي دي مان مثل هذ الأوهام ، بل إنه ، وقد حمل الوهم إلى نقطة شلله ، وبلغ به نقطة توصيف تمظهر الظاهر ، يقف عند حافة تناهي الإنسان ، عارفاً أنّ هذه المعرفة داخلة في بوصلة التناهي . وقد يبدو لبعض الناس أنّ هذا غير كافٍ ، فهم قد يرغبون في اللجوء إلى صور من الفكر اليوتوبي – أو يريدون فرض فكرة أو مثال ما . أمّا دي مان فيقترح فعالية أكثر تواضعاً . ليست بطولية لأنها ليست تحوينية ، ولا قدرية لأنها لا تخضع ولا تطيع عن عمى ، بل تريد أن تسهم في عملية توضيح منهمكة أصلاً، وتحاول أن تعتنق، حركتها .

لا يقرأ پول دي مان ليشكلّ هويته ، أو هوية النص ، ولا هو يقرأ ليصل إلى هوية ما وراء النص ، مهما كان اسمها . بل هو يريد أن يحدد موقع نقطة العمى في النص بوصفها منظِّم فضاء الرؤية التي يحتوي عليها النص ، والعمى الملازم للرؤية . نقطة العمى هذه هي الموقع الشمسي الذي يعمي على الأجرام السماوية حوله وينظمها أيضاً. وليس للشمس نفسها تاريخ ثوري، أو بالاحرى ، يكمن تاريخها في مكان آخر ، وفي بعد آخر . وهذا هو السبب في أن أي نقد يوجَّه لدي مان يصل إلى نتائجه بسرعة اعتماداً على سرد زماني متتابع لقراءاته بأنَّ المأزق الذي يصفه ويحدد موقعه إنما هو شرط عام ، لَنقُلْ ، لفكر ما بعد التنوير ، هو نقد مغلوط بالكامل . فدي مان لا يتنازع مع التاريخ ما دام تناهيه معروفاً . والحقيقة أنّ بحثه ، إذا كان شيئاً ، فهو محاولة لطرح السؤال التاريخي على حافة ذلك التناهي . إذْ كيف ينبغي لنا أن نتأمل في تلك الفعالية التي تملي تمظهر الظاهر ؟ يطرح هذا السؤال ، الذي يبدأ الآن فقط بالتبلور ، مشكلة التاريخ نفسها مادام يضطرنا إلى مواجهة السؤال عن هوية تلك الفعالية .

يمكن وصف موقف دي مان المتميز من خلال فكرة هيغل عن التهذيب Bildung ، فإن يكون الإنسان مهذباً يعني أن يمارس نوعاً من الزهد ، لأنّ التهديب لا يتطلب اكتساب قدر كبير من المعلومات ، أو حتى من المعرفة ، بل إنكاراً متزايداً لما هو تمثيلي . وكان «المطلق» ، كما آمن به هيغل ، يعني لديه أننا نحتاج أن نصبح أقلّ تعرضاً للمباشر في كل أشكاله . فكر دي مان وطيد في العلمانية ، أو بعبارة أدق ، متحرر من المتعالي بحيث يمكننا أن نسميه متناهياً . وهكذا فهو بعيشه في عالم التمثيل ، كما نفعل جميعاً ، «يرى الأقل فالأقل من الأشياء الجديدة ، بحيث يبدو له جوهر محتوى الأشياء الجديدة معروفاً تماماً» (الموسوعة ٤٥٤) . وربما كنا نعرف سلفاً ما سيفعله دي مان ، لكن هل نستطيع أن نعتنق حركته ؟

« ذلك الخطأ الدائم ، الذي هو «الحياة»

على وجه الدقة ... »(*)

بروست

(*) أثبت المؤلف هذا المفتتح في الطبعة الأولى ، وسقط من الطبعة الثانية .

النقد
و
الأزمة

حين زار الشاعر الفرنسي ستيڤان مالارميه اكسفورد عام ١٨٩٤ لإلقاء محاضرة عنوانها «الموسيقى والأدب» ، وتعنى بوضع الشعر الفرنسي في ذلك الحين ، أعلن بإحساس ساخر : «لقد جئتكم بنبأ ، من أكثر الأنباء إثارة للدهشة ، لم يحدث مثله من قبل . فقد عبثوا بقوانين الشعر» . (بلياد ٦٤٣) .

في عام ١٩٧٠ ربما شعر المرء بإغراء أن يردّد صدى كلمات مالارميه ، ليس فيما يخص الشعر هذه المرّة ، بل في ما يخص النقد الأدبي . فقد عبثوا بقوانين النقد .. وأعرافه الراسخة التي سادت في حقل النقد الأدبي وجعلت منه حجر الزاوية في المؤسسة الثقافية ، عبثاً سيئًا حتى بات صرحه مهدّداً بالانهيار . ولعلّ المرء يميل إلى الحديث عن التطورات الحالية في النقد الأوروبي من خلال الأزمة Crisis . وإذا ما اكتفى المرء بالأعراض الخارجية الخالصة مؤقتاً ، اتضح مظهر الأزمة في الموقف ، على سبيل المثال ، في السرعة غير المعقولة التي تتوالى بها الاتجاهات المتصارعة في الغالب ، اتجاهاً إثر الآخر ، حاكمة بالزوال الفوري ، على ما بدا أنه أقصى ما بلغته الطليعية قبل ذلك بفترة وجيزة . ونادراً ما كانت كلمة «جديد» الخطرة تستعمل استعمالاً حراً بحق ، في حين أنها قبل سنوات ولأسباب مختلفة تماماً كان من المألوف أن تظهر في باريس «المجلة الفرنسية الجديدة الجديدة» أما اليوم فإن كل كتاب جديد يظهر ، يدشّن نوعا جديداً من النقد الجديد الجديد . ومن الصعب تعقُّب الأسماء والاتجاهات التي تتوالى بسرعة جامحة ، ولم ينقضِ سوى عشر سنوات حين كانت أسماء مثل باشلار ، أو سارتر ، أو بلانشو أو بوليه أسماء أولئك الروّاد الجريئين ، كما نظر شباب آخرون مثل جان – بيير ريشار ، أو جان ستاروبنسكي إلى أنفسهم بزهو ، باعتبارهم استمراراً للمقتربات التي أصلها أسلافهم المباشرون في ذلك الوقت كانت الفلسفة هي الحل المساعد الرئيسي لضخ الأفكار للنقد الأدبي دون شك . ففي «السوربون» التي كانت ترى دورها الأساسي ، كما تراه الآن ، متمثلاً في المحافظة والرجعية كانت الأطروحات التي لا يجرؤ أساتذة الأدب على خوضها

وتجريبها ، تجد مثواها لدى الفلاسفة على نحو طبيعي . وكان هؤلاء الفلاسفة منهمكين في العمل على إنجاز تأليف صعب بين المذهب الحيوي لدى برغسون والمنهج الظاهرياتي (الفينومينولوجي) لدى هُسرل ، وقد أثبت هذا الاتجاه تجانسه مع الاستعمال المركب لمقولات الأحساس والوعي والزمانية، التي تطغى على نقّاد الأدب في هذه المجموعة . ولم يبقَ اليوم إلا القليل، على السطح في الأقل، من ذلك التعاون بين الظاهراتية والنقد الأدبي ، ولقد صارت الفلسفة بشكلها الكلاسيكي الذي كانت الظاهراتية آخر مظهر من مظاهرها في فرنسا، بالية الطراز، فحلّت العلوم الاجتماعية .

لكن ليس من الواضح أيّ العلوم الاجتماعية قد حلّ محلها ، ومن العسير على الناقد الجديد الجديد ، المنحوس والنافد الصبر ، أن يقرّر في أي حقل ينبغي أن يقضي وقت قراءته . وقد بدا خلال فترة وجيزة ، وفي إثر أُطروحات لوسيان غولد مان عن علم اجتماع «الجانسينية» في القرن السابع عشر ، وكأن علم الاجتماع كان في الصدارة ، وكان اسم لوكاتش يُذكر في الحلقات الفكرية الفرنسية برهبة مماثلة لتلك الرهبة التي كانت تحيط شخصيتي كيركجارد وهيغل قبل ذلك بسنوات قليلة . ثم ظهر كتاب «مدارات حزينة» لـ «ليفي شتراوس» ، فأخرجت الأنثروبولوجيا علم الاجتماع ، من ساحة الاهتمام الرئيسي عند الناقد الأدبي ، ولم يَكَدْ يتمكن من المصطلحات الصعبة في الذاتية القبلية ، حتى أطبق علم اللغة على الأفق برطانة تقنية مذهلة ، وبتأثير خفي نوعاً ما من «جاك لاكان» ، عاد التحليل النفسي وأعطى دفعاً لميلاد آخر لفرويديه جديدة يبدو أنها طابت لاهتمامات كثير من النقاد .

ربما كان قد فات أوان هذا الاتساع المفاجيء في الدراسات الأدبية خارج إقليمها، وتأخر امتدادها إلى مجال العلوم الإنسانية . وما يُدعى «البنيوية» الآن في فرنسا ، على المستوى الظاهري ، ليس سوى محاولة لصياغة منهجية عامة لعلوم الإنسان ، وبالطبع تؤدي الدراسات الأدبية والنقد الأدبي دوراً معيناً في هذا البحث ، ولا جديد أو متأزم في هذا ، فمحاولات الربط بين الدراسات الأدبية والعلوم الاجتماعية شيء شائع في فكر القرن التاسع عشر من هيغل إلى تين ودلتاي . ما يبدو متأزماً بين مؤشرات خارجية هو الإحساس بالفورية ، والتنافس الملهوف الذي تخوضه مختلف الحقول لإحراز الصدارة .

أية فائدة يمكن أن تعود بها هذه الفتنة الغاليّة callic على الدراسات الأدبية في أمريكا ؟ كانت السخرية في موقف مالارميه حين ألقى محاضرته في أكسفورد تكمن

فيِ قلة وعيِ مستمعيه من الإنجليز بالحالة الطارئة التيِ ادّعى أنها أقلقته . ولم ينتظر العروضى الإنجليزيِ بعض الأجانب السيئيِ الصيت للبدء بالعبث بالشعر ، ولم يكن الشعر الحر والشعر المرسل بالأمر الجديد فيِ بلاد شكسبير وملتون ، إذ كان الأدباء الإنجليز ينظرون إلى البحر الاسكندريِ كأساس يدعم عمود الموشّح السبنسريِ Spenserian stanza ، أكثر مما هو طريقة حياة ، وربما واجهوا صعوبة فيِ فهم بلاغة الأزمة التيِ كان يستعملها مالارميه ، بمسحة ساخرة لن تفوت على أهل باريس ، ولكنها أيضاً حيرّت جمهوره الأجنبيِ (فيِ أوكسفورد) . وكذلك فإن الحديث عن أزمة النقد فيِ أمريكا ، من المحتمل أن تبدو لحناً نشازاً أيضاً . لأن النقد الأمريكيِ أكثر انتقائية ، وأقل تعرُّضاً للأيديولوجيا من نظيره الأوروبيِ . فإنه منفتح جداً على المؤثرات الخارجية ، ولكنه أقل حماساً فيِ تجريبها بالشدة المتأزمة نفسها . وإننا لنواجه بعض الصعوبة . فيِ التناول الجديِّ للعنف الجداليِ الذيِ نوقشت به القضايا المنهجية فيِ باريس . ونستطيع أن نستشهد بخبرة المؤرخين للإشارة إلى أن ما كان يُعد أزمة فيِ الماضيِ ، غالباً ما يظهر فيِ النهاية أنه لم يكن سوى موجة صغيرة ، وإن كل تغيّر يتم تجريبه كجيشان يميل إلى أن تمتصه استمرارية الحركات الأكثر بطءاً بمجرد أن يتسع المنظور الزمانيِ .

هذا النوع من الحس البراغماتيِ السليم مثار إعجاب ، حتى يصل إلى النقطة التيِ يغريِ بها العقل بالرضا عن ذاته ويدفعه أخيراً إلى السبات . ويمكن الكشف دائماً وعلى جميع مستويات التجربة ، أن ما يجربّه أُناس آخرون بوصفه أزمة ، ربما لا يكون حتى تغيُّراً ، وتعتمد مثل هذه الملاحظات فيِ الطبيعة ، بل إن كلمتيِ تغير وحركة، من حيث إطلاقهما على العملية التاريخية ليستا سوى استعارة ، لا تخلو من المعنى ، ولكنها بدون معادل موضوعيِ يمكن أن يشار إليه بوضوح فيِ الواقع التجريبيِ الخارجيِ ، على نحو ما نتحدث عن التغير فيِ الطقس ، أو التغير فيِ الحياة العضوية ، ولا يوجد دليل أو إحصاء للأعراض يستطيع أن يثبت أن الفوران الذيِ يحيط بالنقد الأدبيِ الحاضر هو فيِ حقيقته أزمة ، تعيد تشكيل الوعيِ النقديِ ، نحو الأفضل أو الأسوأ ، لجيلٍ ما . وبرغم ذلك يبقى هؤلاء الناس يجرٍّبونه كأزمة ويستعملون باستمرار لغة الأزمة فيِ وصف ما يجرى ، ولابدَّ لنا من وضع هذا بالاعتبار عند تأمل مأزق الآخرين كخطوة أولى قبل أن نعود إلى أنفسنا .

مرة أخرى يمكن أن يعطينا نص محاضرة مالارميه في أوكسفورد الوثيق الصلة بنص نثري آخر له ، كتبه بعد ذلك بفترة وجيزة وفي الموضوع نفسه يحمل عنوان «أزمة الشعر» تلميحاً مفيداً . ومن الواضح أن مالارميه يتحدث في هذين النصيّن عن تجاربه في العروض مع مجموعة من الشعراء الأصغر سناً ، ممن يسمّون أنفسهم (دون تشجيع منه في الغالب) أتباعه، الذين يخصّص منهم بالأسماء : هنري دي رينيه، موريـاس ، ڤييـل – غرافـان – غوستاف كـان ، شـارل موريس ، إميـل فيرارين ، دو جاردان ، البرت موكيل ، وآخرين .

وهو يتظاهر بالاعتقاد بأن رفضهم الجزئي للشعر التقليدي لصالح أشكال الشعر الحر التي يسميها «متعددة البناء» يمثل أزمة كبرى ، وهذه هي العاصفة الملحمية (الرؤيوية) التي غالباً ما تعاود الظهور بوصفها الرمز المركزي في كثير من شعره المتأخر . وواضح لكل مؤرخ أدب فرنسي ، أنّ مالارميه يبالغ في أهمية ما يحدث حوله، إلى حد أن يبدو مضللاً تماماً ، ليس فقط في عيون جمهوره البريطاني البارد ، بل في عيون مؤرخي المستقبل أيضاً . فلا يكاد أحد يتذكر الشعراء الذين ذكرهم اليوم ، وبالتأكيد فإنهم لا يحظون بالمديح على التجديد الانفجاري الذي يبدو أن مالارميه يعزوه لهم . ويصيب المرء تماماً حين يشير إلى أن مالارميه لا يبالغ فقط في تقدير أهمية هؤلاء ، بل أنه يتعامى عن القوى التي كان يبدو أنها ستترك أثراً باقياً في عصره : فلا يشير إلا إشارة عابرة إلى لافورغ ، الذي يرتبط ارتباطاً متنافراً إلى حد ما بـ هنري دي رينيه ، ولكنه ، يخفق في ذكر رامبو ، وبعبارة وجيزة ، يبدو أن مالارميه محيِّراً تماماً في مبالغته بتقييم حلقة أصدقائه الأقربين ، ويبد أنه يستوحي استعماله لكلمة «أزمة» من الدعاية أكثر مما يستوحيه من البصيرة .

وبرغم ذلك فإن النص لا يستلزم قراءة فاحصة جداً للكشف عن أن مالارميه يعي تماماً ، في حقيقة الأمر ، الابتذال النسبي فيما يأخذه أتباعه مأخذ الجد . فهو يستعملهم ذريعة للحديث عن شيء ما يشغله أكثر منهم ، وهو تحديداً ، تجاربه مع اللغة الشعرية . ويأتي ما يشير إليه حين يصف الوضع الحالي للشعر ، إذا ما ترجمناه ترجمة حرّة ، وحاولنا تسويته بملء فراغات النص النحوية ، على النحو الآتي : «لقد نقّت الهواء عاصفة ، ويستحق الجيل الجديد الفخر لقيامه بذلك ... فقد تفحصّ فعل الكتابة ذاته إلى حد التأمل في أصله ، أو على أية حال ، إلى حد بعيد بما يكفي للوصول إلى النقطة التي يتساءل فيها هل كل من الضروري لهذا الفعل أن يحدث» . وليس بالأمر المهم إن كان الجيل «الجديد» الذي يشير إليه مالارميه ، يعني أتباعه

الشباب ، أم معاصريه من أمثال ڤيرلين ، أو فيير ، أو حتى رامبو ضمناً ، ونحن نعرف بيقين ، أن شيئاً ما متأزماً كان يحدث في تلك اللحظة ، جاعلاً فى الممارسات والافتراضات إشكالية مسلّماً بوجودها .

لقد فقدنا إلى حد كبير ، الاهتمام بالحدث الفعلي الذي يصفه مالارميه بأنه أزمة، لكننا لم نفقد أبداً الاهتمام بنص يتظاهر بتشخيص أزمة ، في حين أنه في حقيقته الأزمة التي يشير إليها . لأنه هنا ، كما في جميع أعمال مالارميه النثرية والشعرية المتأخرة ، يتأمل فعل الكتابة حقاً في أصله ، ويفتتح دائرةً من الأسئلة التي لم يسمح أي من أتباعه بتناسيها . ونستطيع أن نتحدث عن أزمة حين يحدث «انفصال» ، بفعل التأمل الذاتي ، بين ما هو منسجم ، في الأدب ، مع مقصده الأصلي ، وبين ما يتناقض مع ذلك المصدر بصورة نهائية ، ومن ثم يصير سؤالنا بصدد النقد المعاصر كما يأتي : هل يلتزم النقد بتمعن ذاته ، إلى حد التأمل بأصله ؟ هل يسأل عن ضرورة أن يحدث فعل النقد ؟

ماتزال هذه القضية أكثر تعقيداً لكون مثل هذا التمعُّن يحدد في الواقع ، فعل النقد نفسه . إن الفعل النقدي ، حتى في شكله الأكثر سذاجة ، أي التقييم ، معنيٌ بالانسجام مع أصلٍ أو خصوصية ، أي أننا حين نصف فناً ما بأنه جيد أو رديء ، فإننا في الحقيقة نحتكم إلى درجة معينة من الانسجام مع مقصد أصلي نسميه فنيّاً . ونحن نلمِّح إلى أن الفن الرديء ليس فناً على الإطلاق . أما الفن الجيد ، فإنه على العكس من ذلك ، يقترب من فكرتنا المسبقة والضمنية لما ينبغي أن يكون عليه الفن . لهذا السبب ترتبط فكرتا الأزمة والنقد ارتباطاً حميماً إلى درجة أن المرء يستطيع أن يزعم أن كل نقد حقيقي يحدث على شكل أزمة . فالحديث عن أزمة النقد ، إذن ، هو تحصيل حاصل إلى حد ما . وفي الحقب التي لا تكون حقبَ أزمة ، أو عند الأفراد العازمين على تجنب الأزمة بأي ثمن يمكن أن توجد كل أنواع المناهج الأدبية : التاريخية ، الفيلولوجيه النفسية ... ألخ ، لكنى لا يمكن أن يوجد نقد . لأن هذه الحقب أو هؤلاء الأفراد لن يضعوا فعل الكتابة موضع السؤال بوصله بمقصده الخاص . وهذا ما يقوم به النقد الأوروبي اليوم ، ولذلك يستحق أن يُدعى نقداً أدبياً أصيلاً ، وأرجو أن يتضح أن هذا القول لا ينبغي أن يعد حكماً تقويمياً ، بل مجرّد حكمٍ وصفي خالص . أما كون النقد الأصيل عائقاً أو دافعاً للدراسات الأدبية ككل ، فيبقى سؤالاً مفتوحاً . علي أن ثمة أمراً أكيداً ، وهو أن الدراسات الأدبية لا تستطيع أن ترفض

النظر في دعوى وجودها . وستكون الحالة شبيهة بحالة المؤرخين الذين رفضوا الإقرار بوجود الحروب ، لأنها تهدِّد بتعكير الصفو اللازم للمتابعة المنتظمة في حقل اختصاصهم .

إن الاتجاه السائد في النقد الأوروبي ، سواء أكان يستمد لغته من علم الاجتماع أم من التحليل النفسي أم من الأثنولوجيا ، أم علم اللغة أم حتى من بعض أشكال الفلسفة يمكن إيجازه بسرعة كما يلي : أنه يمثل هجوماً بدافع منهجي على فكرة أن الوعي الأدبي أو الشعري في كل حالة هو وعي متميز يستطيع استعماله للغة أن يتظاهر بالهرب ، إلى حد ما ، من الازدواجية والارتباك والزيف الذي نأخذه مأخذ التسليم في الاستعمال اليومي للغة ونحن نعرف أن لغتنا الاجتماعية بكاملها هي نظام معقَّد من الوسائل البلاغية المصمّمة للهرب من التعبير المباشر عن الرغبات التي هي لا اسم لها، بكل معنى الكلمة، لا لأنها مخجلة أخلاقياً (فهذا يجعل المشكلة بسيطة جداً) بل لأن التعبير بلا وساطة استحالة فلسفية ، ونحن نعرف أن الفرد الذي كان يختار تجاهل هذا العرف المتبع كان يتعرض للعذاب الأليم ، إذا كان واعياً ، وإذا كان ساذجاً فيحكم عليه بالسخرية الشاملة التي تليق بأبطال مثل «كانديد» أو جميع الحمقى الآخرين في القصص والحياة . وتمرّ المأثرة المعاصرة إلى هذه المشكلة المعمِّرة بطريق إعادة صياغة المشكلة التي تنشأ حين يتطور وعي ما بتأويل وعي آخر ، وهذا هو النموذج الأساسي الذي لا مفرَّ منه في العلوم الاجتماعية (إذا كان ثمة شيء كهذا) . يبدأ ليڤي – شتراوس ، على سبيل المثال ، من ضرورة حماية الأنثروبولوجيين (علماء الأناسة) المشتغلين على دراسة ما يسمى بالمجتمع «البدائي» من الأخطاء التي ارتكبها الأنثروبولوجيون الوضعيون السابقون حين أسقطوا على هذا المجتمع افتراضات ظلّت تحتِّمها احباطات وضعهم الاجتماعي الخاص ومواطن ضعفه ، وقبل إطلاق أي حكم نافذ عن مجتمع بعيد ما ، لابد أن يبلور الشخص الباحث موقفاً واضحاً قدر الإمكان عن مجتمعه نفسه . وسرعان ما سيكتشف أن الطريق الوحيد لتحقيق كشف المحجوب عن الذات هذا إنما يتم بالدراسة (المقارنة) لذاته في أثناء انهماكها برصد الآخرين ، وبأن يعي أنماط التشويهات التي ينطوي عليها هذا الموقف بالضرورة . فرصد الآخرين وتأويلهم هو أيضاً دائماً وسيلة تؤدي إلى رصد الذات . فالمعرفة الأنثروبولوجية الصحيحة بمعنى الكلمة الأعرافي «الأثنولوجي» وبمعناها الكانتي الفلسفي أيضاً) لا تستحق أن تسمى معرفة إلاّ حين تستمر هذه العملية

المتناوبة في التأويل المتبادل بين ذاتين . وهنا تنشأ تعقيدات عديدة ، لأن الذات الراصدة ليست أكثر ثباتاً من الذات المرصودة ، وفي كل مرّة يفلح فيها الراصد في تأويل ذاته فإنما يغيّرها ، ويزداد تغييره إياها حين يزداد اقتراب تأويله من الحقيقة . غير أن كل تغيير للذات المرصودة يتطلب تغييراً تالياً له في الذات الراصدة ، ويبدو أن هذه العملية المتذبذبة لا نهاية لها . وكلما ازداد التذبذب شدة وصدقاً ، قلَّ اتضاح من يقوم في الواقع بفعل الرصد ، ومن يقع عليه فعل الرصد . ويميل كلا الطرفين إلى الانصهار في ذات واحدة حين تختفي المسافة الأصلية الفاصلة بينهما ، وسوف يتضح ثقل هذا التطور مباشرة إذا سمحت لنفسي بالانتقال ، للحظة وجيزة ، من النموذج الانثروبولوجي إلى النموذج التحليلي النفسي أو السياسي . ففي حالة التحليل الأصيل للنفسي ، يعني هذا النموذج أنه ليس بالإمكان التمييز بين من يحلِّل ومن يحلَّل . وبالتالي ينشأ السؤال المحيِّر جداً ، مَن يجب أن يدفع لمن ، وعلى الصعيد السياسي ، لابد أن يظهر أيضاً السؤال المربك المماثل من يجب أن يستغلَّ مَن .

إن الحاجة إلى حماية العقل مما قد يصير دواراً خطيراً VERTIGE ، دواراً للعقل المرتهن في تراجع لا اللانهائي ، تتطلب العودة إلى منهجية أكثر عقلانية . وتستمد مغالطة التأويل النهائي الفريد وجودها من مسلمة الراصد المتميز الأثير : ويؤدي هذا بالمقابل ، إلى التذبذب اللانهائي في حالة الاحتجاب المتبادل بين الذوات Intersubjective . وهرباً من هذا المأزق ، يمكن للمرء أن يقترح نسبية جذرية تعمل بدءاً من أكثر المستويات التجريبية خصوصية والتصاقاً في السلوك البشري إلى أعلاها وأكثرها عمومية . فلم تعد هناك منطلقات يمكن أن تعدّ متميزة أو أثيرة على نحو قبلي . وما من بنية تعمل بصورة حية نموذجاً لبُنى أخرى ، وما من مسلمة للتراتب الأنطولوجي (الوجودي) يمكن أن تكون مبدأ منظِّماً تستمد منه بعض البنى وجودها على نحو ما تخلف الآلهة الإنسان والعالم . فالبنى كلها ، هي بمعنى ما ، تتساوى في مغالطتها ، ولذلك تسمى أساطير . ولكن لا وجود لبنية لها اكتفاء ذاتي يحول بينها وبين الانصباب في الأساطير المجاورة ، أو حتى لها هوية ذاتية قوية تكفي لمثولها بذاتها دون فعل تأويل اعتباطي يحددّها . وتعتمد الوحدة النسبية للأساطير التقليدية ، دائماً على وجود وجهة نظر متميزة ينكر بمقتضاها المنهج وجود أية حالة أصيلة متميزة . يقول ليفي - شتراوس في «النيىء والمطبوخ» : «على خلاف التأمل الفلسفي الذي يدَّعي العودة إلى الأصل ، تهتم الفعاليات التأملية التي تنطوي عليها الدراسة البنيوية للأساطير

بالأشعة الضوئية التي تصدر عن نقطة «بؤرية افتراضية» ويستهدف هذا المنهج منع هذه البؤرة الافتراضية ... من أن تكون مصدراً «واقعياً للضوء» . ربما تكون المقايسة بالبصريات مضلّلة ، لأن كل شيء في الأدب يتوقف على المنزلة الوجودية التي تحتلها النقطة البؤرية ، وتزداد المسألة تعقيداً حين تتضمن اختفاء الذات بوصفها الذات المكوِّنة .

لقد هيأت هذه الملاحظات للانتقال من الأنثروبولوجيا إلى حقل اللغة ، وبالتالي ، إلى الأدب . ففي فعل التأويل الأنثروبولوجي الذواتي يدرأ تعارض أساسي دائماً الراصد من التطابق تماماً مع الشعور الذي يرصده . ويوجد هذا التعارض نفسه في اللغة اليومية ، في استحالة جعل التعبير الفعلي متطابقاً مع ما ينبغي التعبير عنه ، وفي جعل الإشارة الفعلية تتطابق مع ما تشير إليه . وإن من الخصائص المميزة للغة أن تكون قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضللة ، مثلما نخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة . وأن اللعنة التي تميِّز اللغة كلها ، أنها ما أن تدخل فيها علاقة يتبادلها الأشخاص ، حتى تضطر إلى التصرف بهذه الطريقة ، ولا تستطيع أبسط الرغبات أن تعبِّر عن نفسها دون أن تختفي وراء ستارة اللغة التي تكوِّن عالماً معقَّداً من العلاقات الذاتية المتبادلة التي تخلو كلها ضمناً من الأصالة والموثوقية . وفي لغة الاتصال اليومية، لايوجد موقع امتياز قبلي للإشارة على المعنى ، أو للمعنى على الإشارة ، بل إن على فعل التأويل دائماً أن يقيم هذه العلاقة بالنسبة إلى حالة معينة بين يديه .

إن مهمة اللغة اليومية مهمة «سيزيفية» ، مهمة بلا نهاية ولا تطور ، لأن الآخر حرٌ دائماً في جعل ما يريده مختلفاً عما يقول إنه يريده ، وهكذا تشترك منهجية الأنثروبولوجيا البنيوية ومنهجية الألسنية ما بعد سوسير بمشكلة التعارض القائم في داخل العلاقة المتبادلة بين الذوات ، ومثلما كان على شتراوس ، لكي يحمي عقلانية علمه ، أن يصل إلى نتيجة مفادها وجود أسطورة بلا مؤلف ، فإن على علم اللغة أن يتصور وجود لغة شارحة **META-LANGUAGE** بلا متكلم ، لكي يبقى عقلانياً .

من المفترض أن الأدب شكل من أشكال اللغة ، ويستطيع المرء أن يزعم أن جميع أشكال الفن الأخرى ، بما في ذلك الموسيقى ، هي في الحقيقة لغات أدبية أولية . وهذه ، في حقيقة الأمر ، كانت أطروحة مالارميه في محاضرته في أُكسفورد ، مثلما هي أطروحة ليفي- شتراوس حين يذكر أن لغة الموسيقى ، من حيث هي لغة بلا متكلم،

تكاد تكون اللغة – الواصفة (أو الشارحة) التي يحلم بها علماء اللغة ، وإذا كان على الموقف الجذري الذي اقترحه ليفي – شتراوس أن يظل قائماً ، وإذ لم يكن لسؤال البنية أن يطرح إلا من وجهة نظر لا تتمتع ذاتها بأي امتياز ، وإذن لصار من الملزم القول بأن الأدب لا يشكل استثناءاً ، أي أن لغته لا تحظى بأي امتياز ، من حيث الوحدة والصدق ، على الأشكال اليومية للغة . وعندئذ تتضح مهمة نقّاد الأدب البنيوين تماماً ، فلكي يتخلصوا من الذات المكونة ، يجب أن يقولوا إن التعارض بين الإشارة والمعنى (أو بين الدال والمدلول) يطغى في الأدب على نحو ما يطغى في اللغة اليومية .

وهذا بالضبط ما كان يقوم به بعض النقّاد المعاصرين بوعي إجمالاً . فالنقد التطبيقي ، في فرنسا والولايات المتحدة ، يزيد من عمله بوصفه كشفاً لحجاب الاعتقاد بأن الأدب لغة ذات امتياز ، وتتضمن الستراتيجيا الطاغية إيضاح أن بعض ادّعاءات الأصالة المنسوبة للأدب ليست سوى تعبير عن رغبة ، تسقط ، ككل الرغبات ، فريسة مضاعفات التعبير وتراكماته . وحينئذ يظهر أن ما يسمى بـ «مثالية» الأدب إنما هي اعجاب وافتتان بصورة زائفة تحاكي الصفات المنسوبة للأصالة ، في حين أنها في واقع الأمر ليست سوى قناع أجوف يحاول أن يغطي به وعي مهزوم محبط على سلبيته الخاصة .

وربما يتوفر أخص مثال على هذه الستراتيجيا في استفادة النقاد البنيويين من مصطلح «رومانسي» التاريخي . ولهذا المثال أيضاً فضيلته في كشف المخطط التاريخي الذي يعملون في داخله ، والذي لا يُذكر صراحة دائماً . إن مغالطة الاعتقاد باحتمال المطابقة بين الإشارة والمعنى ، في لغة الشعر ، أو في الأقل ، إمكان ربطهما ببعض في توازن حر ومنسجم نسميه الجمال ، ليست سوى خديعة رومانسية . فوحدة المظهر (الإشارة) والفكرة (المعنى) – إذا استعملنا الجهاز الاصطلاحي الذي نجده عند منظّري الرومانسية حين يتحدثون عن المظهر Shein والفكرة idee – إنما هي أسطورة رومانسية تجسدت في الأطوار المتواترة لـ «الروح الجميلة» . فالروح الجميلة Shöne Seele ، وهي موضوعة سائدة ذات أصل تقوي في أدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تعمل ، في الحقيقة ، بوصفها مجازاً لغوياً من نوع متميز ، ومظهرها الخارجي يستمد جماله من وهج داخلي (أو نارمقدسة Feu Sacré) تضبط في النهاية إيقاعه إلى حدّ إنها ، بدلاً من أن تخفيه عن الأنظار ، تضفي عليه موازنة صحيحة بين الشفافية والغموض . وهكذا تتيح للنار المقدسة أن تسطع دون أن تحرق ،

ويجسد الخيال الرومانسي هذا المجاز أحياناً بصورة شخص ، أو أنثى أو ذكر ، أو خنثى ، ويوحي بوجوده ذاتاً تجريبية فعلية : ويفكر المرء على سبيل المثال ، بـ «جولي» لروسو ، و «ديوتيما» لهولدرلين ، أو بالروح الجميلة التي تظهر في «ظاهراتيات الروح» لهيغل ، وفي «ڤلهلم مايستر» لغوته .

عند هذ النقطة يستبد بالناقد الذي يكشف الحجب من فوّلتير وصولاً إلى الوقت الحاضر ، إغراء لا يقاوم بأن يُظهر أن هذا الشخص ، هذه الذات الفعلية تصير موضع سخرية حين تُزرع في التربة الوقائعية في عالمنا الساقط ، ويمكن رؤية الروح الجميلة طالعة من الخيالات التي يسمو بها الكاتب بعيوبه ونقائصه ، إذ تكفي إزالة الوحدة ، مؤقتاً ، نحن العالم الخيالي الذي توجد فيه لجعله يبدو أكثر سخفاً من «كانديد» . ولقد كان بعض المؤلفين ، الذين يكتبون في صحو الأسطورة الرومانسية ، على وعي كبير بهذا، ونستطيع أن نرى بعض التطورات في واقعية القرن التاسع عشر، فالمعالجة الساخرة للمجاز «الروسوي» عند ستندال، أو للمجاز الدونكيشوتي عند فلوبير، أو المجاز «الشعري» عند بروست ؟ يمكن تأويلها على أنها كشف تدريجي للحجاب في المثالية الرومانسية . ويؤدي بنا هذا إلى مخطط تاريخي تمثّل فيه الرومانسية ، إذ صحّ القول ، أقصر نقطة خديعة في ماضينا القريب ، بينما يمثّل القرنان التاسع عشر والعشرون انبثاقاً تدريجياً من هذا الضلال ، الذي يبلغ ذروته في اختراق العقدين الأخيرين الذي يدشن شكلاً جديداً من البصيرة والوضوح هو علاج الخلاص من عذاب مرض الرومانسية . وبتصفية ما يبدو خاماً جداً في هذا المخطط التاريخي ، يغيّر بعض النقاد المحدثين مجرى هذه الحركة في داخل وعي كاتب واحد ، ويكشوف كيف يمكن فهم تطور روائي ما ، فهماً أفضل ، بوصفه عملية متتابعة من الاحتجاب والكشف الجزئي عن الاحتجاب . ولا تجري هذه العملية في اتجاه واحد بالضرورة ،من الخديعة إلى البصيرة ، بل يمكن أن يكون هناك لعب معقّد من الانتكاسات والإبلالات المؤقتة . مع ذلك تعتنق الحركة الأساسية للعقل الأدبي نمط شعور كاشف للحجب ، وبالتالي يصير الأدب غاية ذاته ، ويصل إلى أصالته ، حين يكتشف أن المنزلة الرفيعة التي ادعّاها للغته لم تكن سوى اسطورة . وإذن تتلازم وظيفة الناقد ، على نحو طبيعي ، مع قصده في كشف الاحتجاب الحاضر شعورياً ، كلاً أو جزءاً ، في ذهن الكاتب .

هذا المخطط قوي ومقنع ، قوي في الحقيقة بما يكفي للوصول إلى جذر المسألة والتالي ، إلى إحداث أزمة ، ويتطلب رفضه على نحو مقنع نقاشاً مستفيضاً ،

أما المقصود من ملاحظاتي فأن تشير إلى بعض الأسباب التي تدعونا إلى تأمل مفهوم الأدب (أو النقد الأدبي) بصفته كشفاً لحجاب أخطر الأساطير على الإطلاق ، في الوقت الذي يوحي فيه أنه يلزمنا ، كما يقول مالارميه ، بفحص فعل الكتابة إلى حد الوصول إلى الأصل "Jusqu'en l'origine" .

ولأسباب إقتصادية ، ستكون نقطة انطلاقي منحرفة قليلاً لأن الطريق الملتوي في لغة الجدل ، غالباً ما يكون أقصر من الطريق المستقيم ، ولابد أن نسأل أنفسنا فيما إذا لم تكن هناك بنية معرفية متكررة تتسم بها الأحكام التي تطلق في ظلِّ مزاج الأزمة وبلاغتها . ولنأخذ مثالاً على ذلك من الفلسفة . ففيً ما بين ٧ أيار و ١٠ أيار ١٩٣٥م ، ألقى ادموند هرسرل مؤسس الفينومينولوجيا (الظاهراتية) في ڤينا محاضرتين بعنوان «الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية الأوربية» ، ثم غيرّ العنوان فيما بعد إلى «أزمة العلوم الإنسانية والفلسفة» ، لكي يؤكد على أولوية مفهوم الأزمة . والمحاضرتان هما المادة الأولية لما صار فيما بعد أهمّ عمل من أعمال هو سرل ، وهو الكتاب الموسوم بـ «أزمة العلوم الأوروبية والظاهراتية المتعالية» ، وهو يشكل الآن المجلد السادس من أعماله الكاملة التي حررّها وليم بيمل . وفي هذه العناوين المتعددة بقيت كلمتان بلا تغيير هما كلمتا «أزمة» و «أوربية» . ومن تفاعل هذين المفهومين تنكشف البنية المعرفية لمفهوم الأزمة انكشافاً تاماً .

إذا قرأ المرء هذا النص بوعي فات أوانه نتيجة أكثر من ثلاثين سنة من التاريخ المضطرب ، أذهله بكونه نبوئياً ومأساوياً معاً . فكثير مما هو مذكور فيه وثيق الصلة بما هو معاصر لنا اليوم . ولم تكن مجرّد نزوة لغوية أن تظهر الكلمة المفتاح ، أعني كشف الاحتجاب ، التي أريدلها أن تقوم بمهمة كبرى ، في هذا النص ، برغم كون السياق الذي تستعمل فيه الكلمة ، وهي تصف ما يحدث للإنسان النظري المتفوق حين يلاحظ الإنسان الطبيعي المتدني . يوحي بالكثير جداً . وهناك ملاحظة حديثة جداً في وصف هرسرل للفلسفة بأنها عملية يمكن من خلالها أن تصير الافتراضات الساذجة في متناول الوعي عن طريق فعل فهم نقدي للذات . ويفهم هوسرل الفلسفة في الأساس على أنها تأويل ذاتي نمحو فيه ما يسميه بـ «الاحتجاب Selbstverhulltheit» ، أي ميل الذات إلى إخفاء الضوء الذي تلقيه على ذاتها . وتنبع شمولية المعرفة الفلسفية من الموقف التأملي باستمرار الذي يمكن أن يتخذ من الفلسفة نفسها موضوعاً له . وهو يصف الفلسفة بكونها مقدِّمة لنوع جديد من الممارسة، وبأنها «نقد شمولي للحياة كلها،

ولأهداف الحياة كلها ، وللأنظمة والإنجازات الثقافية التي خلقها الإنسان» . وبالتالي «فهي نقد للإنسان نفسه ، وللقيم التي تغمره شعورياً أو لاشعورياً» .

ربما أغرى هذا الاحتكام المقنع للاحتراس النقدي الذاتي مستمعي هوسرل وقرّاءه المعاصرين بأن يديروا لهوسرل ظهر المجن، فيطّبقوا نقده الفلسفي على نصّه ، ولاسيما في الفقرات المتعددة التي تصير فيها الفلسفة مصدر تفوق تاريخي للإنسان الأوروبي ، فهو سرل يتكلم مراراً عن الثقافات غير الأوربية بصفتها «بدائية» تسبق العلم ، وتسبق الفلسفة ، وتهيمن عليها الأسطورة ، وغير قادرة بطبيعتها على وضع مسافة فاصلة لا يقوم للتأمل الفلسفي أساس من دونها . وهذه ، برغم كونها فلسفة من حيث التعريف ، باعتبارها تأملاً غير محدد بالذات ، تؤدي بالضرورة إلى شمولية تجد معادلها العيني ، الجغرافي في تكوين جماعات تتجاوز الطبيعة ، كالجماعة التي ندعوها «أوربا» مثلاً ، لماذا يجب أن يتوقف هذا الامتداد الجغرافي ، مرة واحدة وإلى الأبد ، عند حدود المحيط الأطلسي وقفقازيا . لا يقول هوسرل عن ذلك شيئاً ، وما من أحد يمكن أن يكون عرضة لنقد ليفي شتراوس للأنثروبولوجي المحتجب مثل هوسرل حين يحذرنا ، بأنبل النيّات ، بأننا يجب ألا نفترض احتمالاً مأخوذاً من المواقف الأوروبية على ثقفات غير أوروبية . ولم يتم وضع وجهة النظر الأثيرة عن الشعور الأوروبي ما بعد الهيليني موضع السؤال أبداً . ولم يضطلع بمهمة الفحص المحدّد الحاسم ، الذي يعتمد عليه حق هوسرل نفسه في أن يسمّي نفسه فيلسوفاً ، كما يقول . وبصفته أوربياً ، يبدو أن هوسرل يتهرب من النقد الذاتي الضروري ، الذي هو سابق لكل حقيقة فلسفية عن الذات ، وإنه ليقترف الخطأ نفسه الذي لم يقترفه روس حين تجنّب بحذر إعطاء مفهوم الإنسان الطبيعي، الذي هو أساس الأنثروبولوجيا عنده ، أية مرتبة تجريبية مهما كانت . ودعوى هوسرل في التفوق الأوروبي لا تكاد تحتاج اليوم إلى نقد ، إذ مادمنا نتحدث عن إنسان ذي إرادة طيبة متفوقة ، فيكفي أن نشير إلى الشفقة التي تنطوي عليها هذه الدعوى في الوقت الذي توشك فيه أوروبا على أن تدمّر نفسها كمركز باسم الدعوى غير المضمونة في أن تكون مركزاً .

لكن المسألة تتجاوز الموقف الشخصي . فحين يتحدث نصّ هوسرل فيما كان في الحقيقة أزمة شخصية وسياسية طارئة ، عمّا هو شكل أكثر عمومية من الأزمة ، يكشف هذا النص بوضوح ساطع بنية الأحكام . التي تحدّدها الأزمة . وهو يؤسس حقيقة مهمة ، وهي أن المعرفة الفلسفية لا تتحقق إلا إذا التفتت إلى ذاتها .

لكنها سرعان ما تواصل القيام بالنقيض في هذا النص نفسه . إن بلاغة الأزمة تذكر حقيقتها الخاصة بصيغة خطأ . فهي عمياء تماماً عن رؤية النور الذي تطلقه . ويمكن القول إن الشيء نفسه يصحّ على «أزمة الشعر» عند مالارميه ، الذي كان نقطة انطلاق لنا في البداية ، وإن يكن إيضاح الاحتجاب الذاتي عند إنسان ساخر مثل مالارميه أكثر تعقيداً بكثير من إيضاحه لدى إنسان نزيه على نحو مذهل مثل هوسرل .

إن سؤالنا ، في الحقيقة ، لهو الآتي : كيف يصحّ هذا النمط من الاحتجاب الذاتي الذي يصاحب تجربة الأزمة على النقد الأدبي ؟ كان هوسرل يوضح الضرورة الفلسفية في وضع المنطلق الأوربي الأثير موضع السؤال ، لكنه بقي ، هو نفسه ، متعامياً تماماً عن هذه الضرورة ، وظلّ يتعرّف بأكثر الطرق خلواً من الفلسفة في اللحظة نفسها التي فهم فيها أولوية ما هو فلسفي على المعرفة التجريبية . لقد كان يذكر المكانة الأثيرة التي تبوأتها الفلسفة بصفتها لغة أصيلة ، ولكنه ينسحب في الحال من متطلبات هذه الأصالة حين تمسه هو شخصياً . وعلى نحو مشابه ، كان نقّاد الأدب من كاشفي الحجب ، يؤكدون المكانة المتميزة والأثيرة للأدب بصفته لغة أصيلة ، ولكنهم ينسحبون من النتائج التي تترتب على انقطاعهم عن المصدر الذي يستقون منه بصيرتهم .

أما بالنسبة إلى القضية المتعلقة باللغة ، أي عدم الاتفاق بين الإشارة والمعنى ، فهي بالضبط ما يؤخذ مأخذ التسليم في نوع اللغة التي ندعوها أدبية . فالأدب ، خلافاً للغة اليومية، يبدأ في الطرف البعيد من هذه المعرفة ، أي أنه الشكل الوحيد من أشكال اللغة المتحررة من مغالطة التعبير المباشر ، وكلنا نعرف هذا ، برغم أننا نعرفه على نحو مضلل توّاق إلى توكيد العكس . ومع ذلك تنبثق الحقيقة في المعرفة القبلية التي نملكها عن الطبيعة الصادقة للأدب حين نُشير إليه بصفته خيالاً Fiction . لقد وصفت جميع الآداب نفسها ، بما في ذلك أدب اليونان القديمة ، بكونها موجودة بصيغة خيال. ففي الإلياذة ، حين نواجه هيلين أول مرة ، يكون وكأن شعار الراوي أن ينسج الحرب الفعلية في نسيج موضوع خيالي . ويصوّر جمالها ، قبلياً ، جمال جميع المرويات كوحدات تشير إلى طبيعتها الخيالية . إن الأثر المرآوي الذي يتأمل ذاته ، والذي يؤكد فيه العمل الخيالي ، بسبب وجوده نفسه ، انفصاله عن الواقع التجريبي ، واختلافه ، من حيث هو إشارة ، عن المعنى الذي يعتمد في وجوده على الفعالية المكوِّنة للإشارة ، هو مايميز العمل الأدبي في جوهره . فهو دائماً مناقض للتوكيد الضمني لدى الكاتب في أن القرّاء يقللون من قيمة الخيال حين يخلطونه بالواقع الذي انفصل عنه انفصالاً بائناً .

لقد جعل روسو «جولي» تكتب : «إنّ عالم الأوهام هو وحده الجدير بأن يقيم فيه الإنسان ، وكذلك تكون عدمية البشرية حيث لايكون جميلاً خارج الكينونة الموجودة بذاتها ، إلا ما ليس له وجود» .

(هيلويزه الجديدة ، طبعة بلياد الثانية ، ص ٦٩٣) .

وإن المرء ليسيء فهم هذا التوكيد لأسبقية القصص على الواقع ، والخيال على الإدراك ، تماماً إذا ما اعتبره تعبيراً تعويضياً عن قصور أو إحساس ناقص بالواقع . وهو مما ينسب إلى شخصية قصصية خيالية تعرف كلّ ما يجب أن يعرف عن السعادة الإنسانية وتوشك أن تواجه الموت برباطة جأش سقراطي ، وهي تتجاوز فكرة الحنين أو الرغبة ، مادامت تجد الرغبة نموذجاً أساسياً للوجود الذي يتخلى عن احتمال الإشباع . وفي مكان آخر يتحدث روسو بألفاظ مشابهة عن العدم القصصي (le néant de mes chimères) : «لو انقلبت جميع أحلامي إلى واقع ، لبقيت أشعر بعدم الرضا ، ولوددت أن ظلّ أحلم ، وأتخيّل ، وأرغب . فأنا أجد في داخلي فراغاً لاتفسير له ، ولا يملأه شيء . حنين القلب إلى نوع آخر من الإنجاز لا سبيل إلى إدراكه ، ولكن لا مناص من الانجذاب إليه» .

يمكن أن نسمي هذه النصوص نصوصاً رومانسية ، ولقد اخترتها عامداً من حقبة واحدة ، ولكاتب يعدّه الكثيرون من أكثر الكتّاب انخداعاً . غير أن المرء يتردد في استخدام مصطلحات مثل الحنين أو الرغبة ، لأن كل حنين وكل رغبة هي رغبة بشيء ما ، أو شخص ما ، أما هنا فالشعور لا ينتج عن غياب شيء ما ، بل ينطوي على حضور عدم ما . وتظلّ اللغة الشعرية تسمّي هذا الفراغ بفهم يتجدد أبداً ، ومثل حنين روسو لن تكلّ عن تسميته مراراً وتكراراً . وهذه التسمية الدائمة هي ما نُسميه أدباً . وعلى نفس النحو الذي تنشأ فيه الغنائية الشعرية في لحظات الهدوء ، وفي غياب الانفعالات الفعلية ، ثم تستمر في ابتكار انفعالات خيالية لخلق الوهم بالاستذكار ، يبتكر العمل الخيالي موضوعات خيالية لخلق الوهم بواقع الآخرين . غير أن الخيال ليس أسطورة ، لأنه يعرف نفسه ويسمّيها خيالاً . وهو ليس كشفاً للمحجوب ، بل إنه مكشوف الحجب منذ البدء . وحين يظن نقّاد الأدب المحدثون أنهم يكشفون حجب الأدب ، فإنه في الحقيقة يكشف الحجب عنهم . لكن مادام هذا يحدث بصورة أزمة بالضرورة ، فإنهم يتعامون عما يجري فيهم . وفي اللحظة التي يدعون فيها الخلاص

من الأدب يكون الأدب قد حلَّ في كل مكان : فما يسمّونه الأنثروبولوجيا ، وعلم اللغة ، والتحليل النفسي، ليس سوى الأدب وهو يعاود الظهور ، مثل رأس الهيدرا ، في المكان الذي وئد فيه . وسيتوغل العقل الإنساني في أعمال محيّرة من التشويه لكي يتجنب «عدمية الأشياء الإنسانية» . ولكي لايرى المرء الإخفاق كامناً في طبيعة الأشياء ، فإنه يفضّل أن يضعه في الذات «الرومانسية» الفردية ، وهكذا يتراجع إلى ماوراء مخطط تاريخي ، مهما كان ملحمياً ورؤيوياً ، فإنه مطمئن ومريح .

لقد كان على شتراوس أن يتخلى عن فكرة الذات ليصون العقل . والذات ، كما يقول هي بؤرة افتراضية وضعها العلماء لإضفاء التماسك على سلوك الموجودات . وتنجم الاستعارة في حكمه في أن الفعاليات التأملية [للبنيويين] تهتم بالنور الذي يصدر عن نقطة افتراضية ...» عن القوانين الأولية في الانكسار البصري . والصورة أكثر جذباً للأنظار ، مادامت تتلاعب بالخلط بين المواضيع التي يتخيلها عالم الطبيعيات والموجودات الخيالية التي ترد في اللغة الأدبية . فالبؤرة الافتراضية بنية موضوعية زائفة تفترض لتُضفي تكاملاً عقلياً على عملية موجودة بمعزل عن الذات . فالذات لا تضيف شيئاً ، بخطوط التنقيط في البناء الهندسي ، إلا ما لا يكلف العقل الطبيعي نفسه عناء إيضاحه ، أي أن الدور الذي تقوم به سلبي وغير إشكالي . فالبؤرة الافتراضية ، هي مجّرد عدم ، ولا يهمنا عدمها إلا قليلاً جداً ، مادام فعل العقل الصرف يكفي لكي يضفي عليها هيئة وجود يترك الترتيب العقلي بلا مساس . ولا يصحّ الشيء نفسه على المصدر الخيالي للقصص والخيال . فهنا تكون النفس الإنسانية قد جرّبت الفراغ من داخل ذاتها ، ويكون الخيال المبتكر ، وبمنأى عن ملئه للفراغ ، يؤكد ذاته عدماً محضاً ، وهو عدمنا الذي تلوك ذكره ذاتٌ تنوب عن عدم استقرارها . إن وأد ليفي شتراوس للذات مشروع تماماً كمحاولة لحماية المنزلة العلمية التي تبوأتها الإثنولوجيا ، ويؤدي ، للسبب نفسه ، مباشرة إلى السؤال الأكبر عن المكانة الوجودية (الأنطولوجية) للذات . ومن هذه النقطة فصاعداً ، يتعذّر فهم الأنثروبولوجيا الفلسفية دون النظر في الأدب مصدراً أولياً للمعرفة .

الشكل والقصد
في
النقد الأمريكي الجديد

منذُ ما لايزيد على عشر سنين كان على المقارنة بين النقد الأمـريكي والأوروبي في الأرجح أن تركز على الاختلافات بين المقارنة الأسـلوبية والتـاريخية في الأدب . وفي تقييم ما ثابر النقد الأمريكي على الحصول عليه في الاتصال الحميم بأوروبا ، يـود لو ألحّ على التـوازن المتـحـقق في بعض أفـضل الأعـمـال الأوربيـة بين المعـرفـة التـاريخـية ، والإحسـاس الأصـيل بالشكل الأدبي ، ولأسـباب ، هي نفسـها جـزء في التـاريخ ، لم يتـحقق هذا التـأليف إلا نادراً في أمريكا . فالتـاريخ العقلي الذي أصلّه «لفـجـوي» والذي كـان بالأمكان ضـمّـه إلى الاحـسـاس الأوروبي بالتـاريخ مع الحس الأمريكي بالشكل كان الاستثناء وليس القاعدة . والتأثير السـائد للنقد الجديد ، لم يكن قادراً على تجاوز اللاتاريخية التي وجّهت بداياته . وبالتأكيد كان هذا العجز واحداً من الأسباب التي حالت دون أن يسهم إسهاماً كبيراً برغم أصالته المنهجية المرموقة وصفائه .

يمكن للمرء أن يفكر بالطرق العديدة التي أسهم فيها الاتصال الحميم بالمناهج الأوروبية في توسيع المقارنة النقدية الجديدة . ولم تكن الفرص غير مواتية لمثل هذه الاتصالات . ولقد قضى بعض أهم ممثلي المؤرخين الأوربيين ، وبعض أفضل ممارسي الأسلوبية في المعاصـرين كـثـيـراً من أوقـاتـهم في أمـريكا . يمكن أن نفكر بـ «أريك اورباخ» ، «ليوسبـتـزر» ، «چورچ بوليه» ، «داماسـو ألونسو» ، «رومـان جاكـوبسن» ، وكثيـرين آخرين . وكون تـأثيرهـم بقي حبيس حقل اختـصاصـهم يؤشـر كيف أن من الصعب كبح العوائق التي تبقي مختلف الأقسام ، في جامعاتنا ، منفصلاً بعضـها عن بعض . وربما كانت الشكلانية الأمريكية بحاجة إلى هذا العزل لتتميز تماماً . ومـهما كانت الحـالة ، حتى حين يكون النقد الجديد قد بلغ ذراه ، فقد بقي حبيس حدوده . وكان متاحاً له ذلك دون أن يكون عرضة للتحدي على نحوٍ جاد .

كان يمكن لهذا التحدي أن يأتي من مختلف المصـادر ، دون أن يضطر حقاً إلى إزعاج النماذج التقليدية في الدراسات الأدبية . أما اليوم ، فقد فات أوان إحداث هذا النوع من المواجهة . قد يأسف المرء على ذلك ، غير أن تحليل الأسباب التي حالت دون هذه المواجهة مسألة أكاديمية خالصة . وعلى طوال السنوات الخمس الماضية حدث تغيير بالغ هنا وفي الخارج ، ووضع قضية الدراسات الأدبية كاملة في منظور مختلف. وسواء أكان أمريكياً أم أوروبياً ، وسواء أتجه إلى الشكل أم إلى التاريخ ، فقد أقيمت المقاربات النقدية الأسـاسـية للعقود الأخيرة على أساس الافتراض الضـمني في أن

الأدب نشاط مستقل عن الذهن ، ويتعرض هذا الاستقلال الآن مرة أخرى إلى التحديد بنجاح . فالبنيوية الفرنسية المعاصرة تطبق النماذج المنهجية المأخوذة في العلوم الاجتماعية (ولاسيّما الانثروبولوجيا والألسنية) على دراسة الأدب ، كما يمكن ملاحظة اتجاهات مماثلة في اهتمام النقّاد الأمريكيين المتجدِّد بالاعتبارات الاجتماعية والسياسية والنفسية ، التي لم تكفَّ عن الحضور ، بل بقيت في الخلفية . من السخرية أن التوحيد الذي طال انتظاره بين النقد الأوروبي والأمريكي يبدو أنه يغير اتجاهه ، وإن يكن بشكل استنطاق راديكالي لاستقلال الأدب كفعالية جمالية .

ويمكن الترحاب بهذا الاتجاه ، ترحاباً ليس مما يخلو من نقد . فهو يفرض إعادة امتحان طويل فات أوانه للافتراضات التي أقيم عليها الاستقلال . إذ ليس من المؤكد إطلاقاً أن الشكلانيين الأمريكين قد فهموا هذا الوضع ، فقد يكون اعتقادهم مبنياً على تصورات قبلية مأخوذة أصلاً عن نماذج غير أدبية . ونوع الاستقلال الذي تجب إقامته في الأعمال الأدبية ، هو يقيناً غير مكتف ذاتياً ، أي أنه يجب أن يُعاد تعريفه قبل أن يكون بمستطاعنا السؤال عما إذا كان يتعرض للتحدي باسم اتجاهات مرتدة ، ومناهج تستعمل أنماطاً أقل دقة ووعي من أنماط العمل في اللغة الأدبية . وكسؤال من الأسئلة التي تضفي البصيرة على هذه القضية ، فإن العلاقة بين الشكل والقصد تقدم طريقة ممكنة في المقاربة .

يمكن أن نأخذ ملاحظة عالم الدلالة الإنجليزي «ستيفن ألمان في عمل له حول الأسلوبية في القصص الفرنسي ، نقطة انطلاق لنا . كان أُلمان منقاداً إلى نقاش منهج ليوسبتزر ، ويتحدث عن التوبيخ الذي كان يواجه به «سبتزر» بين حين وآخر ، وهو تحديداً أن تحليلاته الفيلولوجية الموضوعية بوضوح هي في الحقيقة تبريرات عقلية قبلية للاعتقادات العاطفية التي تمسك بها سلفاً .

يقول أُلمان : «لقد أنكر البروفيسور سبتزر هذا الادعاء بقوّة ، ولكن حتى لو كان صحيحاً ، فإنه لن يؤثر في قمة المنهج تأثيراً حقيقياً . وبقدر ما يكون التوضيح نهائياً . فإن ترتيب اتخاذ الخطوات ليس بالأمر المهم ، والمسألة الأساسية هي أن رابطاً أقيم بين الخصوصية الأسلوبية ، وجذورها في نفس الكاتب ، وبين التجليات الأخرى للعامل الذهني نفسه . إن الفضيلة الكبرى لإجراء «سبتزر» هو أنه التقط الوقائع الأسلوبية من عزلتها ، وربطها بنواح أخرى من تجربة الكاتب ونشاطه»[١] .

بتأويل هذا التوكيد بطريقة معينة – ليست بالضرورة الطريقة التي يقصدها السيد ألمان – يسلّم هذا التوكيد بوجود استمرارية بين التجربة الذاتية الأولية عند الكاتب وبين الصفات التي تنتمي إلى الأبعاد السطحية للغة ، مثل الخواص الصوتية والوزنية وحتى الخيالية ، التي تنتمي كلها إلى ميدان التجربة الحسية وتتضمن هذه الاستمرارية افتراضاً قبلياً موضع نقاش حول طبيعة اللغة الأدبية .

إن الصياغة مغرية لأنها تبدو في غنى عن البحوث المغامرة التي تمتد إلى مناطق مظلمة في الذاتية البشرية . وتضعنا في مكان مضيء ودقيق يمكن فيه تمييز الخواص وحتى قياسها . لكن هل يمكن لنا أن نأخذ هذه الاستمرارية بين العمق والسطح ، وبين الأسلوب والموضوعة مأخذ التسليم ؟ أليست بالاحرى أكثر القضايا التي يجب أن تعنى بها نظرية الشعر إشكالية ؟

في عمل آخر – تاريخي وموضوعاتي أكثر مما هو أسلوبي خالص -- أعني كتاب «المحاكاة» لـ «أيريك أورباخ» ، نرى المؤلف ، وهو يتحدث عن التوتر الموجود في الأدب الغربي بين التقاليد الانجيلية والهيلينية ، يصف الأدب الغربي بأنّه «صراع بين المظهر الحسي والمعنى الذي يتخلل الحس المسيحي بالواقع منذ البدء ، وبالحقيقة في شموليتها»[٢] . وكما هو واضح من السياق ، فإن «المعنى» الذي يلمّح إليه أورباخ هنا ليس هو المعطى الدلالي المباشر للنص ، بل التجربة الداخلية الأعمق التي تحدّد اختيار الموضوعات وطريقة بنائها . وبرغم ذلك وحتى لو كان الأمر كما يقول ، فإن دراسة «المظاهر الحسية» التي هي حقل الأسلوبية لايمكن أن تؤدي إلى المعنى الحقيقي للموضوعات ، طالما أنهما ، وعلى الأقل في الأدب الغربي ، يفصل بينهما انقطاع جذري لا يمكن لأي جدل (ديالكتيك) أن يردم هوته ، وقد يكون من الأهمية القصوى في هذه الحالة ، أن نعرف ما إذا كانت نقطة البدء عند ليوسبتزر عنصراً ذاتياً أم حسياً ، مادام كل منهما ينتهي بنا ، في كل حالة ، إلى المعسكر المقابل .

من السهل أن نرى على أي أنواع الوحدات يصح وصف ألمان إذ تجد بعض الوحدات التي يمكن أن يقال عنها إن معناها التام مساوٍ لكلية مظاهرها الحسية . فعند الإدراك الحسي المثالي ، المجرد كلياً في التعقيدات الناجمة عن تدخل الخيال ، لا يشير «معنى» كلمة «حجر» إلا إلى كلية المظاهر الحسية ، ويصحّ هذا على جميع الموضوعات الطبيعية ، ولكن حتى الوعي الحدسي الخالص جداً لا يمكن له أن يدرك

دلالة موضوع ما ، لنقل مثل «كرسيٍ» ما لم يتضمن الوصف إشارة إلى الاستعمال الموضوع له ، أي أن أدقّ وصف للإدراكات الحسية لموضوعة «الكرسيِ» ستبقى غير ذات معنى ، ما لم ينظمها المرء فيِ وظيفة الفعل الممكن الذيِ يحدد ذلك الموضوع ، وهو تحديداً ، ما أعدّ للجلوس عليه . فالفعل الممكن فيِ الجلوس هو جزء مكوِّن للموضوع ، وإذا غاب ، لم يمكن إدراك الموضوع فيِ كليته . والفرق بين الحجر والكرسيِ يميّز الموضوع الطبيعيِ عن الموضوع القصديِ . إذ يتطلب الموضوع القصديِ إحالة إلى فعل بذاته كمكوِّن لطراز وجوده . وبالإصرار قبلياً ، كما فيِ نص ألمان ، على أن المعنى ، فيِ اللغة الأدبية مساوٍ لكلية المظاهر الحسية ، يفترض المرء قبلاً فيِ الحقيقة أن لغة الأدب هيِ ، من الناحية الوجودية (الأنطولوجية) من رتبة الموضوع الطبيعيِ نفسها . وبذلك يتم تجاهل العامل القصديِ .

إن توضيح فكرة «القصد» ذات أهمية قصوى فيِ تقييم النقد الأمريكيِ ، لأنه حين يوافق النقّاد الجدد ، فيِ اللحظات النادرة ، على التعبير عن أنفسهم نظرياً ، تؤديِ فكرة «القصد» دائماً دوراً بارزاً ، برغم أنه دور سلبيِ فيِ الأغلب . وقد صاغ «ومسات» و «بيردسليِ» تعبير «المغالطة القصدية» عام ١٩٤٢ ، وقد حددت هذه الصيغة الأفق الذيِ يعمل فيِ داخله النقد ، أفضل من أية صيغة أخرى .

وطوّر ومسات هذا التعبير ، فيما بعد ، فيِ كتابه «الأيقونة اللفظية» ، حيث استعمله لتوكيد استقلال الوعيِ الشعريِ ووحدته ، يريد ومسات أن يحميِ إقليم الشعر من تدخُّل الأنساق الحتمية الخام، تاريخية كانت أو نفسانية الثغرة، التيِ تبالغ فيِ تبسيط العلاقة المعقدة بين الموضوعة والأسلوب . وهو يركز على مفهوم القصد بوصفه الثغرة التيِ تنفذ منها هذه الأجسام الغريبة إلى الميدان الشعريِ . ولكنه بقيامه بذلك يتيح لنا أن نلاحظ الآن نفسه الذيِ يسوقه فيه اهتمامه بالاستقلال ، وهو اهتمام مشروع جداً فيِ ذاته ، إلى افتراضات متناقضة حول المرتبة الأنطولوجية للعمل الأدبيِ . وبحرص جماليِ على تشويه الأشياء تماماً ، يكتب ومسات فيِ البداية : «إن القصيدة التيِ تُدرك كشيءِ يتوسط بين الشاعر والجمهور هيِ بالطبع محض تجريد . فالقصيدة فعل» . وهذا حكم تصادق عليه النظرية القصدية فيِ الشعر بسرور. ثم يمضيِ ومسات : «لكن إذا كان علينا أن نمسك بالفعل الشعريِ لنفهمه ونقيِّمه ، وإذا كان عليه أن يظل متداولاً بوصفه موضوعاً نقدياً ، فلابد فى تجسيده مادياً (أو أقنمته) "hypostatize"»[٣] .

وهذا التجسيد المادي ، الذي يحوِّل الفعل الأدبي إلى موضوع أدبي ، بإخماد طبيعته القصدية ، إذا لم يكن ممكناً فحسب ، بل ضرورياً من أجل السماح بالوصف النقدي ، لما خرجنا ، إذن ، عن نطاق العالم الذي تكون فيه اللغة الأدبية شبيهة بلغة الموضوع الطبيعي . ويرتكز هذا الافتراض على سوء فهم لطبيعة القصدية . ذلك أن القصد يُنظر إليه ، بمماثلة مع نموذج فيزياوي ، بوصفه ناقلاً لمحتوى نفسي أو عقلي يوجد في ذهن الشاعر ، إلى ذهن القارئ ، على نحو ما يمكن أن يسكب المرء الخمر من جَرة إلى قدح . لابد من نقل محتوى ما إلى مكان آخر ، ولابُد أن تأتي الطاقة اللازمة للتأثير على الناقل من مصدر خارجي يدعى القصد . وهذا يعني الجهل بأن مفهوم القصدية ليس فيزياوياً ولا نفسانياً في طبيعته ، بل بنيوي ، يتضمن فاعلية الذات ، بغض النظر عن همومها التجريبية ، إلا بمقدار ما تتعلق بقصدية البنية . فالقصدية البنيوية تحدد العلاقة بين مكوِّنات الموضوع الناجم في كل أجزائه ، غير أن علاقة الحالة الذهنية لمن يقوم بفعل البناء بالموضوع المبني مسألة عارضة تماماً ، فبنية الكرسي تتحد في جميع مكوِّناتها بحقيقة أنه معدّ للجلوس عليه ، غير أن هذه البنية لا تعتمد على الحالة الذهنية للنجار الذي قام بعملية تجميع أجزائه . لاشك أن حالة العمل الأدبي أكثر تعقيداً . لكن قصدية الفعل هنا لا تهدّد وحدة الكيان الشعري ، بل إنها تؤسس هذه الوحدة .

إن رفض القصدية ، الذي صاغ به ومسات نظرياً ما كان النقّاد الجدد الآخرون يمارسونه ، قد ثبت أنه مازال عالقاً بالأذهان على نحو جلي . ففي «تشريح النقد» يشير «نورثروب فراي» إلى «المغالطة القصدية» بوصفها واحداً من أحجار الزاوية المنهجية التي يقوم عليها نسق مقولاته البلاغية التنميطية . وتبدو صياغته أقرب إلى «فعل» ومسات منها إلى «الشيء» المجسّد مادياً .

يرى فراي بنية الفعل القصدي مماثلة لبنية الاستهداف ، حين يتم نصب موضوع ما دريئة وهدفاً لسلاح موجَّه إليه[٤] . ويستخلص أن هذا النمط من البنية ينتمي إلى اللغة المطردة التي «تستهدف» العلاقة الدقيقة ، وليس إلى اللغة الشعرية التي لا تستهدف إلا ذاتها غائياً ، وبالتالي المستقلة بكل معنى الكلمة وبلا مرجع خارجي . هذا الجزء من نظرية فراي –الذي لا يكاد ينتقص من القيمة الإيحائية لتصنيفاته اللاحقة– قائم على أساس سوء فهم للغة القصدية وللغة المطردة أيضاً . ففعل الاستهداف يقدم نموذجاً صحيحاً للفعل القصدي، وإذا توفرّ تمّ إجراء تمييز مهم . فحين يستهدف

صيّاداً أرنباً ، قد نفترض أنه يقصد أكل الأرنب أو بيعه . وفي تلك الحالة يوضع فعل الاستهداف في مرتبة دنياً لقصد آخر يوجد وراء الفعل نفسه . أما حين يستهدف هدفاً اصطناعياً فليس لفعله قصد آخر سوى الاستهداف لذاته ، وهو يكون بنية مغلقة باكتمال ومستقلة . الفعل ينعكس على ذاته ، ويبقى محوطاً في داخل نطاق قصده الخاص . وهذه بحق طريقة مناسبة للتمييز بين موضوعات قصدية مختلفة مثل الإدارة (البندقية التي تستهدف الأرنب) والدمية (البندقية التي تستهدف ألعاباً طينية) . وينتمي الكيان الجمالي إلى الفئة نفسها التي تنتمي إليها الدمية ، كما كان يعرف «كانت» و «شيلر» جيداً قبل «هويزنغا» . وحين يخفق نورثروب فراي في إجراء هذا التمييز يسقط في الخطأ نفسه الذي سقط فيه ومسات تماماً ، فيحوّل الكيان الأدبي إلى موضوع طبيعي . فضلاً عن خطر إضافي خطّته يداه بما لا يقلّ سخرية عن سواها ، وهو أن نظريته قد تلحق بالأدب ضرراً أوسع. لا يجسّد شكلاني مثل ومسات ، مادياً ، إلا النصّ الذي يعمل عليه ، لكن تلميذاً ذا عقل حرَفي لباحث في الأساطير مثل فراي قد يمضي أبعد من ذلك . فهو يترخص في ترتيب وتصنيف الأدب بكامله بإرجاعه إلى شيء واحد ، برغم كونه دائرياً ، فقد لا يزيد عن كونه فطيسة هائلة . إن صيغة فراي في تعريف الخلق الأدبي كله بأنه «نشاط ، يقصد منه إلغاء القصد»(٥) . لايمكن أن تكون سليمة إلا إذا أتيح لها أن تبقى معلّقة كقصد أبدي .

وتكشف الدراسة النسقية بحق لأهم النقّاد الشكلانيين في اللغة الإنجليزية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة دائماً ، الرفض المتعمد إجمالاً لمبدأ القصدية وستكون النتيجة تصلّب النص إلى محض سطح يمنع التحليل الأسلوبي من النفاذ إلى ما وراء المظاهر الحسية لإدراك هذا «الصراع مع المعنى» الذي يجب أن يفسره النقد كله ، بما في ذلك نقد الأشكال ، إذ أن الأشكال أيضاً تبقى خفية ، حين تكون منفصلة ، بطريقة مصطنعة ، عن الأعماق التي تسندها . ويعود الإخفاق الجزئي للشكلانية الأمريكية ، التي لم تنتج أعمالاً تحظى بالجاذبية إلى افتقادها الوعي بالبنية القصدية للشكل الأدبي .

مع ذلك فإنّ لهذا النقد حسناته التي تعمّ ، برغم ضعف أسسه النظرية . ويلمح الناقد الفرنسي جان - بير ريشار إلى هذه الحسنات حين يكتب مدافعاً في مقدمة عن دراسته عن مالارميه أن «اللوم على تدمير البنية الشكلية للعمل سيوجهه على الخصوص النقّاد الإنجليز والأمريكيون الذين يحتل عندهم ، كما هو معروف ، الواقع

الموضوعي والمعماري لبعض الأعمال أهمية بالغة»[٦] . صحيح أن التأويل النصّي الأمريكي ، و «القراءة الحميمة» قد أكملا تقنيات تتيح استشفاف التفصيلات والفروق الدقيقة في التعبير الأدبي . فهم يدرسون النصوص كأشكال ، وتجمُّعات لا يمكن فصل أجزائها المكوِّنة أو عزلها. وهذا ما يعطي حساً بالسياق ، الذي غالباً ما يعوز التأويلات الفرنسية أو الألمانية . لكن ألسنا نواجه هنا تناقضاً فظيعاً ؟ فمن جهة ، نلوم النقد الأمريكي على اعتباره النصوص الأدبية وكأنها موضوعات طبيعية ، في حين أننا من جهة أخرى ، نمتدحه لامتلاكه حساً بالوحدة الشكلية التي تنتمي ، على وجه الدقـة ، إلى كائن طبيعي وحيٍّ . أليس هذا الحس بوحدة الأشكال مدعوماً بالاستعارة الواسعة في المماثلة بين اللغة والكائن الحي - الاستعارة التي تشكل قدراً كبيراً في شعر القرن التاسع عشر وفكره ؟ بل يمكن للمرء أن يجد توكيداً تاريخياً لهذه البنوة في الخط الذي يربط ، ولا سيما على طريقة أ. أ. ريتشاردز وهوايتهيد ، الشكلانية البنيوية عند النقاد الجدد بالخيال العضوي العزيز جداً على قلب «كوليردج» إن مقدمة مبدأ القصدية ستعرِّض المماثلة العضوية للخطر ، وتؤدي إلى فقدان الحس بالشكل ، ومن هنا تأتي حاجة النقاد الجدد المفهومة إلى حماية مصدر قوّتهـم الأعظـم . ينبغي أن نتذكـر ، وقد عدنا إلى «كوليردج» نفسه ، أن ما كان يسميه بالقوة الابداعية الجامحة للخيال لم يكن قائماً على مشاركة الوعي في الطاقة الطبيعية للكون . ويلح «م. هـ. ابرامز» على نحو سليم في كتابه «المرآة والمصباح» على أهمية الإرادة الحرة عند كوليردج ، يقول : «برغم أن كوليردج قَبِلَ بوجود مكوِّن لا شعوري في عملية الإبداع ، فقد كان محكوماً بتبيان أن شاعراً مثل شكسبير لم يكتب شيئاً دون تخطيط . فما تكوِّنه البنية بفعل خارجي، غير ما تكوِّنه عفو الخاطر، وقد نصحنا كوليردج بأن نجعل أنفسنا تظهر»[٧] . ويؤكد چورچ بوليه في كتابه «تحول الدائرة» ، وهو يتحدث عن كوليردج ، أنها تنتج عن «الفعل الصريح لإرادتنا» التي «تفرض قانونها وشكلها الفريد على العالم الشعري»[٨] . وهذا يعني أن القوة البنيوية للخيال الشعري لاتقوم على أساس المماثلة مع الطبيعة ، بل على أنها قصدية . ويدرك هـذا إبرامز جيداً حين يعلق أن فكرة كوليردج عن الإرادة الحرة «في ما يبدو ، تتقاطع مع الاتجاه الملازم ، للمماثلة الأثيرة لديه»[٩] .

ويعاود استواء الأضواء ambivalanee الظهور لدى أتباع كوليردج من المحدثين ، بتعارض غريب بين افتراضاتهم النظرية ، ونتائجهم العملية ، ففي حين يصفي النقد الجديد تأويلاته شيئاً فشيئاً ، فإنه لا يكشف معنى مفرداً ، بل تعدُّد دلالات يمكن أن يتعارض بعضها مع بعض جذرياً .

وبدلاً من أن يكشف استمرارية يضمها إلى تماسك العالم الطبيعي ، يأخذنا إلى عالم منقطع من السخرية التأملية والغموض . وغالباً ما يدفع العملية التأويلية ، مرغماً ، إلى حيث تنفجر أخيراً المماثلة بين العالم الحي ولغة الشعر . وأخيراً يصير هذا النقد النفعي نقداً للغموض وتأملاً ساخراً في غياب الوحدة التي سلَّم بوجودها سلفاً . إذن من أين تنبع الوحدة السياقية التي أعادت توكيدها دراسة النصوص مراراً وتكراراً ؟ أليس صحيحاً أن هذه الوحدة - التي هي في الحقيقة شبه تسلسل ودور - لا تكمن في النص الشعري بذاته ، بل في فعل تأويل هذا النص ؟ إن الحلقة التي نجدها هنا ، والتي تسمى «شكلاً» لا تنبع من مماثلة بين النص والأشياء الطبيعية ، بل تشكل الحلقة الهرمنيوطيقية (التأويلية) التي ذكرها سبتزر[١٠] ، والتي تابع «غادامر» تاريخها في «الحقيقة والمنهج»[١١] ، والتي تكمن دلالتها الانطولوجية (الوجودية) في قلب كتاب هيدغر «الوجود والزمان» .

إذن يمكن تفسير ما حدث في النقد الأمريكي على النحو الآتي : لأن ذلك الانتباه المثابر والمرهف كان ينصرف إلى قراءة الأشكال ، فقد دخل النقّاد إلى حلقة التأويل الهرمنيوطيقية ، متصورين خطأً أنها الدائرية الحية في العمليات الطبيعية . وقد حدث ذلك في وقت واحد تماماً ، لأن تأثير سبتزر في زمن النقد الجديد اكتفى بمنطقة صغيرة ، وتأثير هيدغر لم يكن موجوداً بعد .

وسأكتفي هنا بإبراز بعض جوانب نظرية هيدغر في الدائرية الهرمنيوطيقية (التأويلية) . وهي في الحقيقة تضم فكرتين مهمتين على السواء . الأولى ذات علاقة بالطبيعة الابستمولوجية (المعرفية) لكل تأويل . فعلى عكس ما يحدث في العلوم الطبيعية ، فإن تأويل فعل قصدي أو موضوع قصدي يتضمن «فهماً» للقصد . ومثل القوانين العلمية ، فإن التأويل هو في الحقيقة تعميم يوسّع نطاق استعمالية صيغة ما إلى منطقة أوسع. غير أن طبيعة التعميم تختلف كلياً عما نواجهه في أغلب الأحيان في العلوم الطبيعية . ففيها نعنى بإمكان التنبؤ، أو القياس ، أو طراز تعيين ظاهرة معينة ، غير أننا لا ندّعي إطلاقاً فهمها. وتأويل قصد ما، برغم ذلك لا يمكن أن يعني إلا فهمه . فلا تضاف شبكة جديدة في العلاقات إلى واقع موجود ، بل أن العلاقات الموجودة أصلاً هناك يتم الكشف عنها ، ليس بمفردها وحسب (مثل الأحداث الطبيعية) ، بل كما توجد بالنسبة إلينا . فلا يمكن أن نفهم إلا ما هو بمعنى ما معطى لنا ، ونعرفه سلفاً ، وإن يكن بطريقة متشظية وغير موثوقة بحيث لا يمكننا أن ندعوها «لاشعورية» . ويسمي هيدغر هذا ما قبل الامتلاك Forhabe ، أي البنية القبلية لكل فهم .

يقول: «هذه حقيقة يشار إليها دائماً، حتى لو في منطقة الطرائق الاشتقاقية للفهم والتأويل ، كالتأويل الفيلولوجي .. تتطلب المعرفة العلمية ضبطاً لإيضاح ما يسوّغها . ففي البرهان العلمي ، لا يجب أن نفترض سلفاً ما يراد منا توضيحه . أما إذا تشتغل التأويل في أية حالة في منطقة ما هو مفهوم أصلاً ، وإذ كان عليه أن يعتاش على هذا الفهم ، فكيف يمكن له أن يحقق أية نتائج علمية دون الاتجاه إلى حلقة أو دور؟ ... مع ذلك ، ووفقاً للقوانين الأولية جداً في المنطق ، فإن هذا الدور دور فاسد Circulus Vitiosus ولو اعتقدنا أن هذا الدور حلقة مفرغة وحاولنا تجنبه ، حتى لو اكتفينا بمجرّد الشك في اكتماله ، إذن لأسيء فهم فعل الفهم تماماً ... ولو أمكن تحقيق الشروط الأساسية التي تجعل التأويل ممكناً ، فيجب أن نفكر ملياً منذ البدء في الظروف التي يمكن أداؤه فيها ، وما هو خادع ليس الخروج من الدور ، بل الدخول فيه على النحو الصحيح . وحلقة الفهم ليست مداراً مسموحاً لأي نوع اعتباطي من المعرفة أن يتحرك فيه ، بل إنها التعبير عن البنية القبلية الوجودية للآنية نفسها dasein ففي الدور يكمن إمكان إيجابي في أكثر أنواع المعرفة أولية» .

ما قبل التعرف هذا بالنسبة لمؤوّل النص الشعري ، هو النص نفسه . فما أن يفهم النص ، حتى تصير المعرفة الضمنية صريحة فتكشف ما كان في الأصل تحت النور الساطع . وليس التعليق التوضيحي بشيء مضاف إلى النص ، بل إنه يحاول فقط أن يصل إلى النص نفسه ، الذي يكون ثراؤه الكامل هناك في البدء . وفي النهاية سيكون التعليق المثالي زائداً بحق ، ويتيح للنص أن يقف منكشفاً فقط . ويصح القول أن هذا التعليق المثالي لا يمكن أن يوجد بذاته . وحين يدّعي هيدغر ، في مدخل تعليقاته على شعر «هولدرلين» ، أن يكتب من منطلق الشارح المثالي ، يكون ادعاؤه مصدر إزعاج ، لأنه يناقض البنية الزمانية للعملية التأويلية . فما قبل المعرفة الضمنية هي دائماً متقدمة زمانياً على التعبير التأويلي الصريح الذي يحاول أن يلحق بها .

إن فكرة الدور الهرمنيوطيقي لا يقدّمها هيدغر في ما يخص الشعر ، أو تأويل الشعر ، بل يطبقها على اللغة بشكل عام . فاللغة كلها ، إلى حد ما ، تشترك في التأويل ، برغم أن اللغة كلها لا تحقق الفهم بالتأكيد . وهنا يأتي دور العنصر الثاني من عناصر العملية التأويلية ، أي فكرة الدائرية أو الكلية وحين يتم تحقيق الفهم فقط ، يبدو أن الدور ينغلق ، وحينئذ فقط تنكشف تماماً بنية ما قبل التعرف في فعل التأويل . ويتضمن الفهم الصائب دائماً درجة معينة من الكلية ، فبدونها لا يمكن إقامة اتصال

بما قبل تعرف لا ينبسط ، ولكنها تستطيع أن تكون على وعيٍ به . إن كون اللغة الشعرية ، خلافاً للغة العادية ، تمتلك ما نسميه بـ «الشكل» يؤشر أنها وصلت إلى هذه النقطة . وفي تأويل اللغة الشعرية ، وخصوصاً فيِ كشف الحجاب عن «شكلها» ، يهتم النقاد بلغة ذات امتياز ، أيِ لغة منصرفة إلى أقصى قصدها ، وتتجه صوب أكمل عملية فهم ممكنة للذات . فالتأويل النقديِ يتوجه صوب شعور هو نفسه ينصرف إلى فعل التأويل الكليِ . ولا تشير العلاقة بين الكاتب والناقد إلى فرق فيِ نمط الفعالية المتضمنة مادام لا يوجد انقطاع أساسيِ بين فعلين يستهدف كلاهما الفهم الكامل ، فالفرق زمانيِ فيِ الدرجة الأولى . والشعر هو ما قبل التعرف للنقد . وما لم يغيّره النقد أو ما لم يشوّهه ، فإنه يكشفه كما هو .

الشكل الأدبيِ هو حاصل التفاعل الجدليِ بين البنية التصورية لما قبل التعرف والقصد فيِ كلية العملية التأويلية . ومن الصعب الإمساك بهذا الجدل . وتوحيِ فكرة الكلية بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمّة المتماسكة ، ولها فيِ الأغلب ميل لا يقاوم للتحول إلى بنى موضوعية . مع ذلك لابدّ أن يذكرنا العامل الزمانيِ المنسيّ بإصرار ، أن الشكل ليس شيئاً سوى عملية فيِ طريق اكتمالها . ولا يوجد أبداً الشكل المكتمل كوجه عينيِ للعمل يتطابق مع البُعد المحسوس أو الدلاليِ للغة . فهو يتكون فيِ ذهن المؤول حين يكشف العمل عن نفسه استجابة لاستنطاقه . غير أن هذا الحوار بين العمل والمؤول لا ينتهيِ ، فالفهم التأويليِ (الهرمنيوطيقيِ) دائماً وبسبب طبيعته الخاصة ، يتخلف إلى الوراء ، أيِ أن فهم المرء لشيء ما ، يعنيِ إدراك أن المرء كان يعرفه دائماً ، ولكنه ، وفيِ الوقت نفسه ، يعنيِ مواجهة سرّ هذه المعرفة الخفية . ولا يمكن أن يُدعى الفهم مكتملاً إلا حين يكون على وعيِ بمأزقه الزمانيِ ، وحين يدرك أن الأفق الذيِ يحدث فيه التشميل هو الزمان نفسه . ففعل الفهم فعل زمانيِ له تاريخه ، غير أن هذا التاريخ يتملص أبداً في التشميل . وحيثما يبدو الدور وكأنه سيغلق يرتقيِ المرء خطوة أخرى أو يهبط لما يسميه مالارميه بـ «الناتج الحلزونيِ المدوخ» .

إن الدرس الذيِ نستقيه من تقييم النقد الشكلانيِ الأمريكيِ ذو شقّين ، فهو يعود قبل كل شيء إلى تأكيد الحضور الضروريِ لمبدأ شموليِ كحافز هادٍ للعملية النقدية . ففيِ «النقد الجديد» ، كان هذا المبدأ ينطويِ على فكرة تجريبية خالصة عن اندماج الشكل الأدبيِ ، ومع ذلك فإن مجرد حضور مثل هذا المبدأ أفضى إلى كشف البنى

المميزة للغة الأدبية (مثل الغموض والتهكم) ، برغم أن هذه البنى تتعارض مع نفس المقدمات التي أُقيم عليها «النقد الجديد» . الثاني ، إن رفض مبدأ القصدية ، التي تم الإعراض عنها كمغالطة ، حال دون اندماج هذه الاكتشافات في نظرية متماسكة بحق عن الشكل الأدني . وكان استواءُ الأضداد في الشكلانية الأمريكية كبيراً إلى درجة أنها صارت محكومة بالانسياق إلى حالة من الشلل . وتبقى المشكلة في كيفية صياغة طراز عن التشميل ينطبق على اللغة الأدبية ويسمح بوصف جوانبها المتميزة .

يمكن الإشارة إلى بعض أوجه الشبه بين نجاحات «النقد الجديد» الأمريكي وعيوبه ، وبين التطورات المقابلة لها في النقد الفرنسي المعاصر . حيث يبدو أيضاً خطر تشيّؤ الشكل يهدِّد النزعة الموضوعية التي يصرّح بها الكثير من مؤوِّلي الأدب البنيويين، ومع ذلك فقد تحرّك الأساسان النظريان للاتجاهين في طريقين مختلفين . ففي البنيوية لا ينتج فقدان العامل القصدي عن المطابقة بين اللغة والعالم العضوي الحي ، بل عن قمع الذات المكوِّنة . وتصل النتائج التي تترتب على هذا القمع إلى أبعد بكثير مما تصل إليه الحالة التي تخلو من الضرر نسبياً للشكلانية العضوية . ويمكن لقياس مادي ، شبيه بما يجده المرء في نقد باشلار أوجان - بيرريشار ، أن يترك لعبة الخيال الشعري حرة تماماً . وطالما بقيت الافتراضات النظرية ضعيفة ومهلهلة ، أمكن أن تحدث العملية الهرمنيوطيقية بلا كابح إجمالاً . غير أن الافتراضات النظرية التي تسند مناهج البنيوية أقوى بكثير جداً وأكثر تماسكاً ، ولا تمكن العناية بها في سياق مقال وجيز واحد .

ينبغي على الفحص النقدي للمقدمات البنيوية أن يركز على نفس شبكة المشكلات التي ظهرت عند مناقشة الشكلانيين ، أي وجود الذات المكونة وطبيعتها ، والبنية الزمانية لفعل التأويل ، والضرورة الداعية إلى صيغة أدبية متميزة في التمثيل . ولعلَّ البنيويين كانوا مدفوعين برغبة مشروعة في رد الفعل ضدّ الطرائق الارتدادية في الفكر، فتجاهلوا أو أفرطوا في تبسيط بعض هذه الأسئلة[١٣] .

في أول ردود الأفعال النقدية التي ظهرت استجابة للتحدي البنيوي ، كان سؤال الذات الذي ركّزنا عليه. هكذا يسعى سيرجي دوبروفسكي ، في الجزء الأول من دراسة عامة عن النقد الفرنسي الحديث ، إلى إعادة تأسيس الرابطة بين الكلية الأدبية وقصد الكاتب أو الذات . ويتم إدراك هذا القصد بمصطلحات سارترية ، وبوعي للتعقيدات

الزمانية التي تتضمنها عملية التأويل . من المشكوك فيه ، برغم ذلك ، أن كان دوبروفسكي يبقى مخلصاً لمتطلبات اللغة الأدبية حين يعرف قصديتها بأنها فعل فرد «يسقط العلاقات الأصلية بين الإنسان والواقع ، والحس الكلي بالوضع الإنساني ، على مستوى الخيال»[١٤] . ما هو مستوى الخيال هذا الذي يبدو موجوداً بنفسه ، وباستقلال عن اللغة ؟ ولماذا يجب أن «نُسقط» عليه أنفسنا ؟ يجيب دوبروفسكي عن هذه الأسئلة بالإشارة إلى نظريات الإدراك الحسي التي يتضمنها عمل ميرلوبونتي . وهو يصف كل التعبير بأنه انكشاف وخفاء في الوقت نفسه ، أي أن وظيفة الفن والأدب هي كشف الواقع الخفي والمرئي على السواء .

وعالم الخيال يصير إذن واقعاً أعقد وأكثر تشميلاً وكلية فى عالم الخبرة اليومية ، واقعاً ثلاثي الأبعاد يضيف عامل عمق للسطح الراكة الذي نواجهه في العادة . فالفن هو التعبير عن واقع مكمَّل ، نوع من الإدراك الحسي المفرط الذي ، كما في قصيدة من أشهر قصائد «ريلكه» ، يتيح لنا أن نرى الأشياء في اكتمالها ، وبذلك «نغيرٍ حيواتنا» .

تكشف الإحالة إلى ميرلوبونتي أن دوبروفسكي اختار الإدراك الحسي كنموذج على وصف الفعل الأدبي لديه . وما يميّز الإدراك الحسي عند ميرلوبونتي هو أن القصد والمحتوى في الفعل يمكن أن يتزامنا[١٥] . ولا يكتفي دوبروفسكي بقبول هذا المفهوم الإيجابي أساساً للإدراك الحسي ، بخوف أقل جدلية من استاذه ، بل أنه يوسِّعه ليشمل كل مظاهر علاقتنا بالعلم . ولكي يكون الإدراك الحسي نموذجاً لفعل الإبداع الأدبي ، فإنه يتم توسيعه ليتطابق في بنيته مع المشروع الوجودي كلِّه . فهو يجعل وجودنا يستفيد من غزارة فعل أصلي ، هو الأنا - أوجد (الكوجيتو) «أدرك حسياً ، إذن ، أنا موجود» ، مجرَّباً كتوكيد لاغبار عليه للوجود . وبالتالي ، فإن الواقعي والخيالي ، الحياة والعمل ، التاريخ والعلوم ، الأدب والنقد - هي كلها تتكامل بانسجام في امتداد لانهائي للوحدة المكتملة التي تقف عند أصل الأشياء .

وبذلك يدفع دوبروفسكي فكر ميرلوبونتي إلى ما وراء حدوده الحصيفة كثيراً . فقط خطط مؤلف «ظاهريات الإدراك الحسي» بشكل عام لنظرية في الشكل التشكيلي في مقالته الأخيرة «العين والعقل»، لكنه أحجم عن توسيع نظريته لتشمل اللغة الأدبية . وقد كان ذلك صعباً عليه لأن الأدب ، في رأيه ، لا يحمل إلا شبهاً قليلاً بالإدراك الحسي ، وأقل بكثير بهذا الإدراك الحسي المفرط الذي يحلم به دوبروفسكي . فهو

لايحقق الكثرة ، بل يتولد في الفراغ الذي يفصل القصد عن الواقع . ولا يحلّق الخيال إلا بعد إحداث هذا الفراغ ، وانكشاف أصاله المشروع الوجودي . فالأدب يبدأ حيث تنتهي عملية فك الالتباس الوجودي ، وحين لايحتاج الناقد إلى التريث في هذه المرحلة الأولية . من وجهة نظر نقدية ، فإن التأمل في الوجود الحقيقي والتاريخي للكتاب مضيعة للوقت . وتكشف هذه المراحل المتراجعة فقط عن الفراغ الذي يعيه الكاتب نفسه جيداً حين يبدأ بالكتابة . وقد وصف كتّاب كبار كثيرون خسارتهم للواقع التي تؤشر بدء حالة الذهن الشعرية كما في قصيدة شهيرة لبودلير :

قصور جديدة ، مقالات ، بلوكات .

ضواحٍ عتيقة ، كل شيء يغدو أمثولةً في نظري ....(١٦)

هذا البعد «الأمثولي» ، الذي يظهر في أعمال الكتّاب الأصلاء جميعاً ، والذي يشكل العمق الحقيقي للبصيرة الأدبية ، لا يمكن الوصول إليه باتباع المنهج الذي يتبعه سيرجي دوبروفسكي لأنه يتولد في الاصقاع البعيدة للمشروع الوجودي . ولقد عرف الناقد الذي كتب أكثر الصفحات إدراكاً عن بودلير ، أعني الكاتب الألماني «ولتر بنيامين» هذا جيداً ، حين عرّف الأمثولة بأنها فراغ «يدل بالضبط على اللاوجود الذي يمثله» ومازلنا بعيدين جداً عن غزارة الإدراك الحسي التي يعزوها دوبروفسكي لـ ميرلو بونتي . لكننا قريبون جداً من عملية التشميل السالب التي اكتشفها النقد الأمريكي حين نفذ ، بدراية أو بغيرها ، إلى المتاهة الزمانية للتأويل .

لودڤع بنزڤانغر

وتعالي الذات

لودڤع بنزڤانغر

وتعالي الذات

غالباً ما تتركز الأسئلة المنهجية التي تتم مناقشتها في بعض قطاعات النقد الألماني الحديث عن المشكلات نفسها التي تثار في فرنسا وألمانيا ، برغم اختلاف الجهاز الاصطلاحي والأساس التاريخي اختلافاً كافياً لجعل الاتصال المباشر بينهما صعباً جداً . فضلاً عن ذلك فقد يكون من المستحيل تقديم خلاصة واضحة ودقيقة تنصف تعقيد الاتجاهات النقدية المتعددة التي ظهرت في العالمين الأدبي والأكاديمي في ألمانيا خلال العقدين الماضيين . وهذه الاتجاهات أقل تمركزاً مما في فرنسا ، ويعكس تنوعها مجموعة من الظروف التاريخية والاجتماعية التي تستدعي تحليلاً مفصّلاً . ونحن نفضّل أن نتناول كاتباً واحداً بذاته ، نموذجاً على المشكلة التي تعنينا : أعني العلاقة ، في الفعل النقدي ، بين وعي المؤلف ووعي المؤوِّل . وسيتيح لنا هذا أيضاً أن نعرِّف باسم «لودڤغ بنزڤانغر» ، وهو شخصية شهيرة في عالم الطب العقلي والفلسفة الوجودية ، غير أن إسهامه في النظرية النقدية لم يحظَ إلا بقليل فى الاهتمام ، وينطوي العمل الذي قام به عالم الطب العقلي السويسري هذا على نتائج تمس النقد المعاصر . ونشير هنا ، على الخصوص ، إلى مقالة له بعنوان «هنريك أبسن ومشكلة تحقيق الذات في الفن) ، وهي مقالة ظهرت فى العام ١٩٤٩ ، وسنتناولها في هذا المقال ، بصفتها النص الأساسي لنا .

يمكننا أن نجعل نقطة انطلاقنا تبدأ فى ملاحظة أطلقها الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو في كتاب حديث وطموح يحمل عنوان «الكلمات والأشياء» . يتحدث فوكو عن التغيرات التي تمثل انفصالات جذرية في تاريخ الوعي ، مثل التمفصل الذي يراه يظهر عند نهاية القرن الثامن عشر ، حين تبدأ فكرة الوعي بوصفه تمثيلاً بالتعرض التحدي . فيكتب وهو يتأمل في طبيعة الحدث والقانون الذي يحكم مثل هذه التبديلات :

«بالنسبة إلى دراسة أصول وتاريخ المعرفة (أو حفريات المعرفة) التي تريد أن تتبع تحليلاً مضبوصاً ، لايمكن تفسيرها هذا الشرخ العميق في الانفصالات الموجودة أو تعيينه من خلال حقل ثقافي واحد . فهو حدث جذري حاسم يمتد عبر السطح المرئي

لمعرفتنا كلها . ويمكن تتبع أعراضه وصدماته وعواقبه بتفصيل كبير . وليس سوى الفكر الذي يفهم ذاته في جذر تاريخه الخاص ، ما يستطيع أن يؤسس بأمان ما يمكن أن تكوِّنه الحقيقة الفريدة لهذا الحدث ، أما حفريات المعرفة فينبغي أن تكتفي بوصف الحدث المرصود في مظهره الجلي»[1] .

هنا يتم اقتراح موقفين ممكنين عند الاهتمام بمشكلة السلطة التكوينية الوعي ، إذ إن هذه المشكلة ، في الحقيقة ، هي ما نهتم به عند الحديث عن الوعي بوصفه يمتلك تاريخياً ، وبوصفه قادراً على تغيير طراز فعله .

وسيصف الأول ، على نحو ما يدافع عنه فوكو ، العلامات الخارجية للتحويلات حين تحدث في داخل الأشكال الظاهرة للوجود ، ومن هنا يجيء توجُّه فوكو نحو حقول عملية مثل الاقتصاد ، السياسة ، علم الاجتماع ، أو بشكل عام أية بنية تعمل على صعيد التجريبي والعيني . أما الموقف الآخر فهو ، على وجه التحديد ، موقف «الفكر الذي يفهم ذاته في جذر تاريخه» ، ويبدو أن من الصعب الإمساك بهذا الطريق الآخر ، عند فوكو ، وأنَّ الماضي لايمكن إلا أن يدرس كشبكة من البنى السطحية دون أية محاولة لفهم حركات الوعي من الداخل في فعل التأمل الذاتي . وما يسميها فوكو «حفريات» الأفكار (في مقابلة مقصودة مع تاريخ الأفكار) تستهدف خرائب الصرح الذي وطّدته في سياق القرن التاسع عشر الانثروبولوجيا الفلسفية الإنسانية التي تقوم عليها مناهجنا التاريخية والتأويلية .

قد تبدو بعض أوجه الفكر الألماني المعاصر قريبة الصلة بهذا الموقف ، ولاسيّما في محاولتها تجاوز علم الإنسان التقليدي المأخوذ عن «كانت» . ولقد كانت هذه حالة «نيتشة» بالتأكيد ، وهو الأقرب إلى زماننا واهتمامنا بالمشكلات الأدبية . وهي أيضاً حالة النقد الذي وجهه «هيدغر» وآخرون إلى المذهب التاريخي الانثروبولوجي عند «دلتاي» الذي مازالت آثاره في الدراسات الأدبية الألمانية متصلة حتى اليوم .

غير أن الشبه يتوقف عند هذا الحد . لأن الاتجاهات الظاهراتية والهايدغرية ، ولاسيّما عند تطبيقها على الأدب . تؤدي إلى مسارات مختلفة عما تؤدي إليه حفريات البنى المعرفية لدى فوكو . فهي تميل بدلاً من ذلك إلى تعميق البحث في أسئلة الذات التي تظل نقطة البداية في محاولة الفهم الفلسفي للوجود . غير أن هذه الاتجاهات تتشبث بإتخاذ فكرة مسلَّم بها عن «الإنسان» . فهيدغر على الخصوص ، منذ كتابه

«الوجود والزمان» ، كان ينفي باستمرار أن يؤدي مشروعه إلى انثروبولوجيا فلسفية بالمعنى الكانتي للكلمة . ويتجه هدفه إلى تحقيق انطولوجيا اساسية ، وليس إلى علم للإنسان التجريبي . فلا يتمّ طرح سؤال الذات من خلال هذا المفهوم تجريبياً أو نفسياً أو حتى تاريخياً ، كما هو الحال عند «دلتاي» . بل يتم طرحه من خلال علاقته بالمقولات المكوِّنة للوجود . وتتطلب صرامة الاختزال هذه التي تريد أن ترى الذات ، فقط كما تَمثُل أمام أكثر المقولات أساسية ، جهداً عسيراً ومستمراً في الاحتراس التأويلي . فنحن نسقط فريسة ميل لايقاوم تقريباً لأن نرتدّ على غير إرادة منا إلى اهتمامات الذات مثلما توجد في العالم التجريبي . ويوفّر عمل «بنزفانغر» مثالاً جيداً على هذا النوع في الارتداد برغم تأثره القوي بهيدغر . وينبثق جزء في اهتمامه في البصيرة التي يضيفها على عملية السقوط . فهو على تماس بالأدب في الغالب ، حيث تكون مشكلة الذات رهيفة بشكل خاص لكون هذا الاختلاط الأنطولوجي الوجودي يرد في أكثر الطرق وضوحاً . وبرغم ذلك فإن هذه الاختلاطات أكثر تنويراً من عجرفة انصراف سؤال الذات إلى الأسس التاريخية التي تقود إلى الرفض القبلي المسبق apriori لجميع محاولات توسيع فينومينولوجيا الشعور بصفتها فعلاً مكوّناً .

في دراسة الأدب ، يظهر سؤال الذات محوطاً بشبكة محيِّرة في العلاقات المتناقضة ، في الغالب ، بين تعدد الذوات . فهو يظهر أولاً ، مثلما في النقد الثالث لدى «كانت» في فعل الحكم الذي يحدث في عقل القارىء ويظهر ثانياً في العلاقات الذاتية المتبادلة بوضوح ، والقائمة بين المؤلف والقارىء ، وهو يغطي العلاقة القصدية التي توجد ، في داخل العمل ، بين الذات المكوِّنة واللغة المكوّنة ، ويمكن البحث عنه أخيراً في العلاقة التي تقيمها الذات عبر وساطة العمل مع ذاتها . ومنذ البدء لدينا أربعة أنواع محتملة ومتميزة في الذات : الذات التي تحكم ، والذات التي تقرأ ، والذات التي تكتب ، والذات التي تقرأ ذاتها . وتنتصب قضية العثور على الصعيد المشترك الذي تلتقي فيه هذه الذوات ، ومن ثم تأسيس وحدة الوعي الأدبي ، في بدء الصعوبات المنهجية الرئيسية التي تزعج الدراسات الأدبية .

إن عنوان المقال الذي كتبه لودڤغ بنزڤانغر واخترناه لنصِّنا هذا يشير بوضوح إلى أننا نهتم بالنوع الرابع من الذوات ، أي ذات المؤلف وهو يتغير ويؤوِّل عمله . عنوان المقال هو «هنريك أبسن ومشكلة تحقيق الذات في الفن) ، والذات التي تتحقق هي ذات أبسن كما تكونت بفعل اختياره المتعمد لإنجاز عمله حتى نهايته الأخيرة. لهذا السبب ،

كان على أبسن أن يتخلى عن الذات التي ورثها عند ميلاده ، أي أنه كان عليه أن يرمى وراء ظهره مجموعة الظروف التي حددت موقفه ،الأولي في العالم : فالعائلة ومسقط الرأس ، والظروف النفسية والاجتماعية كان عليها كلها أن تتلاشى قبل الشروع بالعمل الأدبي القادم . وكان على «إبسن» أن يشرع بتغيير جذري لكي يكبر ، ولكي يعثر على بعده الأصيل . وعند «بنزڤانغر» ، لايمكن تمييز المغامرة الأدبية عن مشروع تحقيق الذات بأية حال . فكلاهما وثيق الصلة بالآخر ، إلى حدّ أن الناقد يستطيع أن يتقدم أو يتأخر بين عالم الذات وعالم العمل الأدبي دون عناء يذكر . ويبدو أن اتساع الذات يحصل في العمل وربّما بواسطته . والوظيفة التأصيلية للعمل ، التي «ترفع» الكاتب فوق هويته الأصلية توجد ضمناً في فكر «بنزڤانغر» بحيث أنه يسلِّم بها تسليماً دون أن يشعر بضرورة ذكرها كموضوعة أو قضية متميزة .

ولم يكن هذا التصور للعلاقة بين العمل والمؤلف ليثير اهتمامنا كثيراً ، لو لم يكن إشكالياً ، أي لوكانت قوة المثال ذات تأثير فاعل بمجرد التصريح به . والسعادة الشعرية التي يرى «بنزڤانغر» أنها تحقيق الذات في الفن عنده (مثلما هي عند باشلار الذي يشترك معه في كثير من الأشياء) . هي أكثر أشكال السعادة التي يمكن تخيلها هشاشة . ولذلك فقد أسأنا بالتأكيد تأويل تفكيره ، قبل لحظة ، حين أشرنا إلى تحقيق الذات هذا بوصفه اتساعاً ، فالتضحية بالذات والتنكر لها ، المطلوبان في الكاتب ، لاينبغي فهمهما على أنهما صفقة تتم بها مقايضة قيم زائفة بقيم مضمونة . بل بالعكس ، ففي عملية التحقيق تتجرد الذات عن الصفات العينية والمشروعة ، وتتعرض مباشرة إلى أشكال أكثر مكراً في اللاتأصيل . وبدلاً من أن يتحدث «بنزڤانغر» عن الاتساع أو التحقيق ، يفرض علينا أن نتأمل قبل كل شيء بالتناقض ، والاختزال الذي يحدث في الذات حين تنهمك بالفعالية الأدبية .

هذا الاختزال يتسم بالمغالطة ، لأننا إذا تأملنا القضية لا من وجهة نظر الكاتب بل في وجهة نظر العمل الذي ينتجه ، فلن نجد شيئاً شبيهاً بالاختزال . فالعالم الذي يخلقه المؤلف ، والذي يمكن أن يدعى «شكلاً» يمتلك صفات الكمال والكلية ، يقول بنزڤانغر : «إن الإبداعية الفنية هي أعلى أشكال الإبداع لدى الإنسان . لأن الشكل نفسه ، وليس سواه ، هو الذي يوجد محتوى الفعل الإبداعي . فالشكل يؤلف الوحدة في كليته ، ويحقق بالنتيجة تحقيقاً كلياً صيغة القصد الجمالي» ... «ويمثل العمل الفني الكشف التام عن جميع الوحدات التي ينطوي عليها شكل فني يمتاز بالضرورة بالتحرر»(٢) .

ولا ينبغي أن نُفهم كلمة «شكل» في هذا السياق بالمعنى الجمالي الضيق ، بل كمشروع للتشميل الجذري ، وفي جميع هذه الفقرات يقع التركيز على الجانب المكتمل المتحقق في العمل . غير أن كلية الشكل هذه لا تعني أبداً كلية مطابقة للذات المكوِّنة . فلا ينشأ أكتمال الشكل ، لا في أصله ، ولا في تطوره اللاحق ، عن تحقُّق الشخص الذي يكوّن هذا الشكل . ويتضح عياناً التمييز بين الذات الشخصية للمؤلف ، والذات التي تصل إلى قدر من الكلية في العمل في هذه المصائر المتشعبة . فالتشعب ليس حدثاً عرضياً ، بل هو مكوِّن للعمل الفني ذاته ، والفن يتشكل في هذا التشعب وبوساطته .

ويجد «بنزڤانغر» تسويفاً نظرياً للمغالطة التي ترى أن تعدد العمل ينبع في اختزال الذات ، في مقالة مهمة ، ولكن ربما غير معروفة بما فيه الكفاية ، لچورج لوكاتش تعود في تاريخها إلى سنة ١٩١٧ . ظهرت هذه المقالة في مجلة «لوغوس» وتحمل عنوان «علاقة الذات والموضوع في علم الجمال» . وبجهاز اصطلاحي متأثر بلغة الكانتية الجديدة في الأساس وبأفكار ريكرت (ريكرت نفسه الذي كان أحد أساتذة هيدغر) ، تعرض المقالة لتشخيص الخصائص المتميزة للفعالية الجمالية بفرزها عن بنية الفعاليات المنطقية والأخلاقية للعقل . أي أن هذا التقسيم يتطابق مع التقسيم الكانتي في أنواع النقد الثلاثة . ومن دون الدخول في تفاصيل التحليل ، نستطيع أن نكتفي بما استخلصه «لوكاتش» عن العلاقة بين بنية العمل وذاتية المؤلف . وتنحصر البنية بوصف العمل بأنه «عالم صغير (أو موناد) بلا نوافذ» . وهو مفهوم يجمع بين فكرة العزل وفكرة الكلية . فمن ناحية ، العمل كيان يوجد بذاته ولذاته ، دون أي احتمال ضمني للدخول في علاقة مع الكيانات الأخرى ، حتى حين تكون هذه الكيانات الأخرى جمالية من حيث النوع . ومن ناحية ثانية ، فهو كون Cosmos ، أي أنه مكتفٍ ذاتياً تماماً في داخل هذا العزل ، مادام يجد في داخل اكتفائه الذاتي كل ما يحتاجه في وجوده ، ولا يعتمد على أي شيء يوجد خارج حدوده . ويقول لوكاتش : «إن هذه الحدود ضمنية فيه ومحايثة له ، فهي من نوع الحدود التي لايملكها إلا الكون»[٣] . بل إن سبب محايثتها الواضحة أكثر أهمية من بنية العمل الأحادية (المونادية) . فهو لايرجع إلى الطبيعة الموضوعية للكيان الجمالي . بل على العكس ، إلى القصد الذاتي الذي يبرز في مستهلّ التوسع . والمبدأ المتعالي الذي يحدد خصوصية العمل الفني يكمن في قصد الذات المكوِّنة تقليص ذاتها واختزالها إلى ما هو محايث فيها ،

وإلغاء كل ما لا يقع في متناول التجربة المباشرة للذات كذات . فليست عمومية العمل الفني عمومية قائمة على فعل العقل - كما في حالة الحكم المنطقي - بل قائمة على قرار الوعي تبرئة نفسه في أي شيء ، في الوعي ، ليس بمحايث له تماماً . كتب لوكاتش : «خلافاً للذات النظرية في المنطق ، وخلافاً للذات الافتراضية في الأخلاق ، فإن الذات المصوغة أسلوبياً في الجماليات هي وحدة حيّة تضم في ذاتها كمال التجربة التي تصنع كلية النوع الإنساني» غير أن الطريق الوحيد الذي تفلح فيه الذات في أن تظلّ متماسكة ، تماسكاً كاملاً وشاملاً مع طبيعتها الذاتية يتمثل في التركيز على توسيع كيان خيالي ، بإسقاط ذاتها على شكل ما ، وإن يكن يظهر مستقلاً ومكتملاً ، فهو في حقيقته محدّد بالذات نفسها . وفي الواضح أن تحقيق الشكل هذا لايتطابق مع مايمكن أن يعدّه المرء ، على الصعيد الأخلاقي أو العلمي ، التطير المنسجم للشخصية ، أو التطوير المتوازن للملكات . فمثل هذا التطوير لابدّ أن يتضمن ، بالضرورة ، عوامل موضوعية من طبيعة مادية وحياتية واجتماعية وذاتية متبادلة لاتؤدي دوراً في عالم الجماليات المستقل . والتشميل ليس تشميلاً بالعرض ، بل بالعمق ، عن طريق ما تقاوم به الذات أيّ إغراءٍ للذهول عن ذاتها . وحيثما تسعى الذات التجريبية للاشتمال على كل ما يمكن أن تحيط به ، وتتفتح على حضور العالم ، تسعى الذات الجمالية إلى تحقيق طراز في التشميل ، هو اختزالي ، ولكنه كما يقول لوكاتش «متجانس» مع مقصده الأصلي في المحايثة الذاتية . «لوكاتش» ، إذن ، مسوق ، لأسباب نظرية ، إلى تأمل ما تعنيه البنية الأحادية (المونادية) للعمل بالنسبة إلى ذات الفنان الذي أنتجها . وليس هدفه من طرح هذه المسألة نفسياً ، بل يبدو في نقاش التعدد الداخل في أية محاولة لتعريف الكيان الجمالي . فالعمل يتغير تماماً بتغير وجهة النظر التي يتم فحصه بها، بالاستناد إلى اعتبار المرء إياه شكلاً منتهياً (صورة مصوَّرة- Forma Formata) أو كما هي الحال مع الفنان ، شكلاً في طور التكوين والوجودة (صورة مصوِّرة Forma Formans) . وتفهم هذه العلاقة الإشكالية بين الذات والموضوع التي تطغى في الجماليات ، حين ينظر إليها المرء في وجهة نظر المؤلف فهماً أفضل في فهمه ، حين ينظر إليها في وجهة نظر القارئ (أو المشاهد) . لأن المؤلف ملتزم التزاماً مباشراً بغوامض الابتكار الجمالي . وكذات فاعلة حرّة ، سينصرف ميله الطبيعي إلى توسيع ذاته وإرضائها في العالم على اتساعه . لكن القيود التي يفرضها الشكل عليه ، تحبطه وتجتثه في عالمه باستمرار . ومن هنا يأتي

على حدّ تعبير «لوكاتش» ، «انعزاله عن جميع أنواع وأنماط الموجودات الموضوعية ، وعن جميع الأشكال .... من العلاقات الإنسانية والجمعية ، مثلما يأتي انعزاله كذات عن جميع التجارب التي لم يقصد منها أن تكون إنجازاً للعمل ... وبوجيز العبارة انعزاله عن اكتمال شخصيته» . لكن الفنان ، من ناحية أخرى ، يعرف أنه لن يصل إلى المعادل الموضوعي لحاجته إلى الذاتية الخالصة التي يحملها معه ، إلا عن طريق تحقيق هذا الشكل . وبهذه الطريقة فقط «يستطيع أن يبلغ العلاقة الحقيقية والأصيلة بين الذات والموضوع» ، وهي حقيقية وأصيلة قياساً إلى العلاقة الاجتهادية الموجودة في حقل المنطق أو الأخلاق .

فهو إذن واقع في شراك مأزق لا مهرب منه إلا عن طريق الوثوب الكير كغاردي : أي أن يصير العمل مشروعاً يستهدف غاية لا سبيل إلى الوصول إليها ، ويتخذ نجاحه الجزئي شكل «زهد في اللحظة نفسها التي يتحقق فيها وجوده» . فالعمل تضخيم ، بالمعنى الذي أشار إليه «مالارميه» ، يتطلب من الذات أن تنسى ذاتها في فعل إسقاطي (اشتراعي) لا يستطيع أن يتطابق مع رغبته . يكتب «لوكاتش» معبِّراً بلغة فلسفية عن العلاقة بين الفنان وعمله ، وهي لغة تشبه ما كان يعبِّر عنه «موريس بلانشو» : «العمل الأدبي بوصفه اكتمال الفاعلية الفنية ، متعالٍ تماماً في ما يخص الذات المكوِّنة ، غير أن كونه أكثر من موضوع ، برغم أنه التعبير الموضوعي المناسب الوحيد عن الذاتية ، ينعكس في العملية اللانهائية للفاعلية الفنية وفي الوثوب الذي تكتمل به هذه الفاعلية»(٥) .

هذا «الوثوب الانعزالي» للشاعر – يتحدث مالارميه في سياق مختلف ولكنه كاشف عن الموت «عهداً انعزالياً» – يعاود الظهور في عمل «بنزڤانغر» بصورة نفسية أكثر انفتاحاً . وفي ما بين نصَّي لوكاتش وبنزڤانغر تظهر دراسة للكاتب الظاهراتي «أو سكاربيكر» نشرت سنة ١٩٢٩ بعنوان مطوّل : «عن هشاشة الجميل والطبيعة المغامرة للفنان» [وهو تعبير مأخوذ عن الحوار الفلسفي الموسوم «إيرڤن» Erwin لفردريك سولغر] . وفي الفترة الفاصلة بين مقالتي لوكاتش وبيكر ، كان قد نُشر كتاب «الوجود والزمان» لهيدغر ، وفي الحقيقة فإن بيكر يترجم ما استخلصه «لوكاتش» بمصطلحات «هيدغر» فصارت الذات الجديدة التي تنتج عن الاختزال المنسجم عند «لوكاتش» تُفهم الآن بوصفها ذاتاً قابلة للكشف عن حقيقة مصيرها ، وعلى ترجمة طراز وجودها على نحو صحيح . ومن وجهة نظر هذه الذات «الأصيلة» يختفي التمييز

بين المؤلف والقارئ - وهو تمييز احتفظ به «لوكاتش» بصورة مؤقتة . وعلى الصعيد الأنطولوجي يلتزم المؤلف والقارئ في المشروع الأساسي نفسه ويشتركان بقصد واحد. وهكذا فإن القارئ - أو الناقد - الأصيل يسهم الآن مع المؤلف في المغامرة الخطرة نفسها . ويصف بيكر هذه الخطورة من خلال تجربة زمانية جديدة ، بصفتها محاولة للوجود في زمان لايمكن أن يكون الزمان الساقط للوجود اليومي . فالفنان يُقسط أو (يشرع) ذاته على مستقبل عمله ، وكأن بالإمكان الاحتفاظ بزمانية أصيلة ، ولكنه يعرف في الوقت نفسه أن ذلك مستحيل ومجرد رهان خاسر . فهو يتصرف مثل مغامر يدخل ميداناً يعرف أنه يجب أن يظل بمنأى عنه . ويحدد بيكر حالة استواء الضدّين لدى الواعي الجمالي من خلال الأسلوب الذي تتذبذب فيه بين تجربتين للزمان: زمانية الوجود اليومي التي ترتدّ دائماً إلى التغريب والتزييف ، وزمانية أخرى تبقى مدركة لطراز وجودها الحقيقي . والكلمة التي يستخدمها بيكر للتعبير عن هذه الزمانية المختلطة هي Getragenheit (المحمولية) . يظلّ الفنان معلّقاً مثلما في «التعليق الإيقاعي للشؤم» الذي يجترحه مالارميه في سلسلة من الجمل «المعلقة» في قصيدة «رمية نرد» ، وقد طير به عالياً في بنية زمانية غامضة للعمل الأحادي (المونادي) .

ينطوي إسهام «بنزڤانغر» على تأويل حالة «التعليق» في الوعي الفني . فهو يفهم التوق إلى الوثوب والقفز فوق الزمن التاريخي واليومي في البداية بألفاظ سلبية ، وكما يظهر على شكل ضيق وغمّ يعذب الذات الحبيسة في عالمها الوقائعي . وتشير مادة مكتوبة سنة ١٩٤٣ إلى اقتباس من «هوغو فون هوفمنشتال» «ما الروح ، إنها لاتضم إلا الاحتباس der Bedrangte»[٦] ، وكلمة der Bedrangte كلمة تصعب ترجمتها . فهي تجمع بين فكرة الانحشار في مكان ضيق جداً وبين المحنة الزمانية في استمرار التوق للخروج منه ، أي عدم القدرة على الاحتفاظ بالطمأنينة .

بالطبع يفكر المرء بباسكال ، ولكنه يفكر أيضاً بإنسان ، عند بودلير ، مدفوع ومغموم «يحاكي الخذروف والكرة» .

قدر عجيب يغير فيه الهدف موضعه

ولأنه ليس في أي مكان ، فقد يكون حيثما كان !

يعدو فيه الإنسان ، الذي لا يكلّ رجاؤه البتة

دائماً كالمجنون ليعثر على الطمأنينة[٧] .

يرى هوفمنشتال أن الإنسان الذي يعرف الإحساس بالضيق والغم هو وحده يمكنه أن يجد منفذاً إلى الروح ، يمكنه أن يستوحي نوعاً من الهدوء الذي لا يوجد في مكان إلا في عالم العقل . فإذا ما سقط في هذا المأزق سيكون الرحيل إلى الفضاء على طريقة بودلير ، أول رد فعل له ، وهذا ما يسميه بنزڤانغر «السير إلى الفراغ» بحثاً عن تجارب جديدة يمكن أن يجد لها المرء طريقاً دون ضرورة الابتعاد عن الاتساع الأفقي للعالم . مع ذلك وما دام الضيق لا يأتي فقط من نقصان المكان ، بل إنه ناتج في الأساس عن الحضور المفرط للزمان ، فإن حركات الاتساع الأفقي هذه لن تحرِّر الفنان في مأزقه الأول . وبذلك يتضح تماماً إخفاقه في البحث عن الاتساع – الذي هو بحق موضوع قصيدة «بودلير» عن «الرحيل» ، مثلما هو موضوع مقالات متعددة كتبها بنزڤانغر – حيث يُثبت في النهاية أن هذه الانتقالات تخلو في حقيقتها في الخطر . ومن الممكن أن يضلَّ المرء طريقه في الفضاء ، وأن يتعرض لكمين في عالم العقل ، لكن ذلك النوع من الخطر الذي يقترن بهشاشة عقل الفنان لايمكن أن يحدث إلا حين يخضع مستوى الوجود لتغير جذري . بألفاظ مجازية عن الصعود والهبوط يصف «بنزڤانغر» التحول الذي يتيح للفنان أن ينتقل في الامتداد الذاتي ومن التطوير الذاتي إلى فتحٍ لنوع مختلف كلياً من الذات . فتحلّ ظاهراتيات الأعالي والأعماق محل ظاهر إثيات الفضاءات ، التي تناسب سلوك إنسان الفعل ، أي أن المنظر الأفقي للسهل والبحر يتحول إلى مشهد عمودي للجبال .

وتمثل حالات القلق التي تقترن بمشاعر الأعالي هشاشة العلو الشعري ، بالمقارنة مع الأمان النسبي للفعل المباشر . إن رواح الجوّال على الأرض والمسافر بحراً ومجيئهما فعلان إراديان ومُسيطر عليهما ، غير أن احتمال السقوط الذي تفرضه على متسلق الجبال قوة خارجية يوجد في الفضاء العمودي وحسب . ويصح الشيء نفسه عن التجارب المرتبطة بالسقوط كالدوار والانتكاس . وهذه طريقة أخرى للقول إن الموت، في التجربة العمودية ، حاضر على نحو أكثر جذرية من حضوره في تجارب الحياة الفاعلة .

يتطابق إمكان السقوط مع احتمال الصعود غير الإرادي أيضاً وقد يبدو في النظرة الأولى أن السقوط لايتجه إلا إلى الأسفل ، لكن «بنزڤانغر» يستمد من نظرياته عن الأحلام احتمالاً خيالياً يمكن أن نسميه «السقوط إلى الأعلى» . ويجد برهاناً على بصيرته في كتاب غاستون باشلار «الهواء والأحلام» . ويشير «باشلار» و «بنزڤانغر»

إلى الإحساس بوجود «يجرفه» فعل خيالي محض ، إحساس بالخفة مألوف لدى قرّاء كيتس ووردزورث على سبيل المثال . والعلو الشعري مماثل جداً لفعل الصعود التلقائي هذا ، الذي يشبه فعل الرحمة السماوية ، برغم أنه ليس سوى مظهر من مظاهر الرغبة. ونتيجة لذلك فإن «الانحدار» اللاحق ، واحتمال السقوط والقنوط الذي يلي مثل هذه اللحظات في التحليق ، أكثر مأساوية وحسماً بكثير من إرهاق المرء الذي يتسلق نازلاً بوسائله الخاصة نحو عالم الاهتمامات اليومية السفلي .

تبقى هناك خطورة أخرى تهدد الإنسان الذي يريد لقوة خياله أن تحمله إلى الأعالي. وهي خطورة أن يرتقي أكثر من طاقته ، فيصل إلى مكان لا يستطيع أن يهبط منه . ويسمي بنزڤانغر هذا الوضع بحالة "Verstiegenheit" وهي كلمة ألمانية تعني تسلق الجبال وتشير إلى مرض عقلي في الوقت نفسه ، [ولعلها تماثل كلمة «التطير» في العربية – المترجم] . وتلعب هذه الكلمة دوراً مهماً في الملاحظات الطبية العقلية لدى «بنزڤانغر» بين مختلف أنماط الوعي الزائف التي يمكن أن تؤدي إلى العصاب الذاتي . فالإنسان الذي يرتقي ، بنظرته ، أكثر مما في طاقته ، ولا يستطيع أن يعود إلى الأرض دون عون من الآخرين ، قد ينتهي بأن يسقط إلى دماره الذاتي . والفنانون ، عند «بنزڤانغر» ، هم على الخصوص عرضة للتطير "Verstiegenheit" الذي يظهر بوصفه جانباً مرضياً في الشخصية الشعرية ، أكثر من الهستيريا أو السوداوية .

لقد اضطررنا ، في محاولة تتبع فكر «بنزڤانغر» إلى تقديم جهاز اصطلاحي يستمد نفسه من علم النفس التجريبي .

وإذ بدأنا في المشكلة الانطولوجية (تجربة البنى المكانية للوجود) فقد عدنا إلى مشكلات الشخصية الشعرية أكثر من الحقيقة اللاشخصية للأعمال . وقد أدّت الدراسة الاختزالية للذات إلى وصف نمط معيّن من الوعي الزائف الذي يقترن بالمزاج الشعري. وربما شعر «بنزڤانغر» كمعالج عقلي ، بضرورة أن يكشف أو حتى أن يعالج هذا العصاب الضمني . مع ذلك فليس هذا مقصد كتاباته النظرية . إذ ليس ثمة شك أنه يؤكد باستمرار أسبقية الاهتمامات الأدبية على النفسية . غير أن طريق تنظيم مقاله عن إبسن يوحي أن المحتوى المضموني للعمل الفني ، عنده ، يجب أن يكشف عن حالة الوعي الزائف التي فرضها فعل ابتداع العمل نفسه على المؤلف ، ولذلك فهو يختار كاتباً درامياً وليس شاعراً ، موضوعاً لبحثه ، لأن الدرامي ، وهو إبسن ، كان عليه أن

يمرّ بحالات مموضعة إجمالاً من الوعيِ الزائف يتناقض بعضها مع بعضها الآخر . وبذلك يبين أنه قادر على فهم هذه التناقضات والتغلب عليها بالنتيجة . وهذا هو السبب الذي يجعل «بنزڤانغر» يفضِّل مسرحية (سيّد البنائين) على جميع مسرحيات إبسن ، وهيِ على وجه التحديد قصة إنسان يدمر ذاته لأنه ، وبطريقة حرفية جداً ، بنى بيتاً عالياً جداً على أساسٍ واهٍ جداً . المسرحية تمثيل رمزيِ متقن لحالة (التطير Vertiegenhiet) وذلك فهيِ تمثل عند «بنزڤانغر» أوضح مثال على حالة الاحتجاب الذاتيِ الذيِ لابدّ أن يقع الفنانون ، بما هم فنانون فريسة له . ويكفيِ هذا عنده لجعلها رائعة إبسن . وهو لا يعنيِ أن إبسن كان يريد تمثيل ذاته فيِ المسرحية لكيِ يحتميِ من الأخطار التيِ كانت تهدده حين كان يكتبها . فقد كان «بنزڤانغر» مدركاً تماماً للوسائط التيِ تفصل الشخصي عن عمله ، ولا يخلط أبداً الإبداع الشعريِ بالعلاج العقليِ . لكنه يرى أن الكاتب يعكس بالضرورة الأخطار والتعويضات النفسية عنها التيِ قد تتعرض لها الذات المتعالية التيِ يكوّنها العمل الفنيِ ويتكون بها أيضاً .

يحتاج هذا الاستنتاج إلى بعض التعليق فمما لايحتاج إلى بيان أن مصير الوعيِ الشعريِ مرهون «بالسقوط» الأنطولوجيِ الذيِ يلعب دوراً بارزاً فيِ فكر «بنزڤانغر» وأخيلته .

وبوسع المرء القول إن نوع المعرفة الذيِ ينطويِ عليه الفن هو بعينه معرفة هذا السقوط ، أيِ التحول فى تجربة السقوط إلى فعل المعرفة . وينشأ هنا بعض الخلط ، حين يتم تأويل هذه المعرفة بوصفها وسيلة للتحكم بالمصير الذيِ تكشف عنه المعرفة . وهذه هيِ اللحظة التيِ يستسلم فيها البحث الانطولوجيِ للاهتمامات التجريبية التيِ تلزمه بالتيه . إن أعماق «بنزڤانغر بادية للعيان بوضوح حين يتحدث عن القلق الأوّليِ للشاعر ، غماً وضيقاً ، كاشفاً عن إدراكه للوجود بوصفه مأزقاً زمانياً . وحتى حين يُعطيِ وصفَهُ للسقوط ، الواقع فيِ أسر المماثلة الزائفة التيِ تتضمنها استعاراته المكانية الأثيرة ، انطباعاً خادعاً بالعينية ، فإنه يظل أقل جوهرية مما لدى أسلافه : «لوكاتش» و «هيدغر» و «بيكر» . فالسقوط إلى الأعلى هو طريقة موحية إلى حد كبير لتشخيص تكافؤ الضدين الذيِ يجعل من الابتكار الفنيِ تآلفاً يتسم بالمفارقة بين حرية الإرادة والرحمة السماوية . فهو يرى فيِ الخيال فعلاً للإرادة الفردية يبقى محدداً فيِ مقصده الأعمق ، بلحظة متعالية تتجاوز إرادتنا الخاصة ، وبذلك يظل فيِ داخل التراث الرئيسيِ للنظريات التيِ تحكم الخيال. لكنه يخفق فيِ متابعة النتائج الفلسفية لبصيرته ،

ويرتد إلى مبدأ معياري يفضل وجود علاقة منسجمة بين الامتداد والعمق كشرط ضروري للشخصية المتوازنة . وفي التحليل الأخير ، ما يهم «بنزڤانغر» أكثر من سواه كطبيب عقلي ، هو تحقيق التوازن وليس حقيقة السقوط .

وقبل أن نترجم هذا إلى نقد ، يجب أن نتذكر كم يصعب أن نظلّ على الدوام حبيسي اللامبالاة بالفكر التجريبي ، ويبين ميشال فوكو إدراكه لهذه الصعوبة حين ينتقد الظاهراتية بالألفاظ التالية :

«برغم أن الظاهراتية تشكلت في البدء في مناخ النفسانية فإنها لم تستطع أن تتحرر من علاقة الغربي الخفية ، ومن الإغرار والإنذار بالاقتراب من الدراسة التجريبية للإنسان . ولذلك أيضاً وبرغم أنها تبدأ كاختزال للأنا – أفكر (الكوجيتو) فقد اضطرت باستمرار إلى طرح الأسئلة ، والأخص سؤال الأنطولوجيا . هكذا يتحول المشروع الظاهراتي أمام أعيننا إلى وصف للتجربة الفعلية ، وهو وصف تجريبي رغماً عنه ، وإلى أنطولوجيا اللامفكر فيه ، وبذلك تطرح جانباً الأولوية المفترضة للكوجيتو»(٨) . من الممكن أن يكون هذا مكتوباً عن «بنزڤانغر» ، لكنه لايصحّ على هو سرل وهيدغر اللذين يضمِّن كل منهما هذه الخطورة بين مكونّات فكره الفلسفي . ويدين «فوكو» نفسه في إدراكه لهذه المشكلة إلى أساسه الظاهراتي .

ويمكن إرجاع بعض مصاعب النقد المعاصرة إلى الميل لنبذ عالم الاختزال الانطولوجي الفاصل من أجل ثروة التجربة الحية . ولأن فعل النقد يعني نسياناً للذات الشخصية أمام نوع من الذات المتعالية التي تتكلم في العمل ، فإنه يمكن أن يكتسب قيمة نموذجية يُقتدى بها . وبرغم أنه زهد عقلي أكثر مما هو تعدد وانسجام ، فهو زهد يمكن أن يؤدي إلى بصيرة أنطولوجية . وخلافاً لتوكيد فوكو يمكن لهذه الأنطولوجيا أن تتخطى أولوية الكوجيتو ، إذا تمّ إدراك (الأنا) في (الأنا – أفكر) على نحو ضيق جداً . ولقد أسهم النقد الأدبي ، في قرننا الحالي ، في تأسيس هذا التمييز الحاسم بين الذات التجريبية والذات الانطولوجية ، ومن هذه الناحية فهو يشارك في بعض أشكال الفكر المعاصر الجريئة والمتقدمة .

"نظرية الرواية"

عند

چورج لوكاتش

إن الاكتشاف المتأخر لأعمال چورچ لوكاتش في الغرب ، وفيما بعد ، في أمريكا ، قد رسّخ فكرة الانقسام العميق جداً بين لوكاتش الشاب غير الماركسي ، ولوكاتش الماركسي المتأخر . لاريب أن هناك اختلافاً حاداً في الأسلوب وفي الهدف الذي تسعى إليه المحاولات المبكرة مثل «الروح والأشكال» (١٩١١) ، و «نظرية الرواية» (١٩١٤ - ١٩١٥) ، عن المحاولات المترجمة حديثاً في الموضوعات الأدبية مثل «دراسات في الواقعية الأوربية» (١٩٥٣) أو الكراس السياسي «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٥٧) الذي نُشر هنا بعنوان : الواقعية .

غير أن هذا الاختلاف يمكن أن يُساء تقديره وفهمه . فربما لا يصحّ ، مثلاً أن نلح على الافتراض المطمئن في أن كلّ ما في أعمال چورچ لوكاتش المتأخرة من شرور جاء نتيجة لاعتناقه الماركسية ، أي أن هناك درجة معقولة في الاستمرارية والاتصال توجد بين الأعمال ما قبل الماركسية مثل «نظرية الرواية» ، والأعمال الماركسية مثل «التاريخ والوعي الطبقي». ومن المستحيل على المعجب بالمرحلة الأولى أن يرفض المرحلة الثانية رفضاً قاطعاً . وهناك خطر مماثل في النظرة المسرفة في التبسيط التي ترى لوكاتش الأول طيِّباً والثاني سيئاً . ولقد عامل نقاد مختلفون الأعمال عن الواقعية بفظاظة للغاية في طبعاتها الأمريكية ، مثل هارولد روزنبرغ ، وبيتر ديميتز (في مجلة بيل) ، ومن ناحية أخرى فقد أطلق هاري ليڤن على «نظرية الرواية» اسم «أهم محاولة انتدبت نفسها لموضوع الرواية المراوغ» . وإذا كان الشجب الشامل لكتب الواقعية له ما يبرِّره بوضوح ، ولاسيِّما حين يضع المرء نصب عينيه القدر الكبير من التبرير النظري ، المتنازع عليه ، ولكن الممتع ، الذي يقدمه عمل لوكاتش الأخير «علم الجمال» (١٩٦٣) ، فإن المصادقة النهائية على «نظرية الرواية» تبدو غير مضمونة أيضاً . ومهما ظنّ المرء في لوكاتش ، فهو بالتأكيد عقل مهم يستحق الدراسة الشاملة ، ولم يكن الانقسام المفرط في التبسيط الذي رأيناه ، ليساعد في تأويل فكره النقدي ، فالضعف في الأعمال المتأخرة حاضر سلفاً منذ البداية ، كما تبقى القوة ذات تأثير باستمرار .

مع ذلك فإن القوة والضعف ، كليهما ، يوجدان على مستوى فلسفي ذي معنى ، ولا يمكن فهمهما إلا في ضوء المنظور الأوسع للتاريخ الفكري للقرنين التاسع عشر والعشرين ، أي أنهما جزء من موروث الفكر المثالي والرومانسي . ويدعو هذا إلى تأكيد الأهمية التاريخية لجورج لوكاتش وإلى رفض العار الذي نزل بساحته في أنه بقي مفتوناً بالطرز الفكرية للقرن التاسع عشر (وهو عار يظهر في مراجعتي ديميز وروزنبرغ) . وهذا النقد توحي به حداثة ساذجة الفهم ، أو حداثة مصنوعة لأسباب دعائية .

لا أريد أن أندب نفسي لمهمة معقدة في تحديد العناصر الجامعة لفكر لوكاتش . بل أرجو ، باختبار نقدي وجيز لنظرية الرواية ، أن أضع تمييزاً أولياً بين ما يبدو صحيحاً وساري المفعول ، وبين ما يصير إشكالياً في هذا المقال المركّز الصعب نفسه . فلأنه مكتوب بلغة تستعمل الاصطلاحات ما قبل الهيغيلية ، ولكن البلاغة ما بعد النيتشوية ، مع ميل مقصود إلى استبدال الأنظمة المجردة والعامة بأمثلة عينية ، فإن مقال «نظرية الرواية» ليس سهل القراءة أبداً . وتواجه القارىء بخاصة وجهة نظر غريبة تسود في المقال : فالكتاب مكتوب من وجهة نظر عقل يدّعي أنه توصل إلى درجة متقدمة من العمومية التي يمكنها الحديث للوعي الروائي نفسه ، أي أن الرواية نفسها هي التي تروي لنا تاريخ تطورها الخاص تماماً ، كما تسرد الروح ، في «ظاهراتيات العقل» لهيغل ، قصة رحلتها الخاصة . وقد وصلت الروح عند هيغل بهذا الاختلاف الحاسم إلى فهم كامل لوجودها ، فهي تدّعي لنفسها أنها سلطة عصماء ، وهي نقطة لم يسمح وعي لوكاتش الروائي ، باعترافه هو ، أن يصل إليها . فالوجود الذي يتم الإمساك به في احتماليته ، لأنه بحق تعبير عن هذه الاحتمالية يبقى مجّرد ظاهرة بغير سلطة نظامية ، حتى ليتوقع المرء منهجاً ظاهراتياً مؤقتاً وموجزاً بحذر ، أكثر مما يتوقع تاريخاً كاسحاً يؤكد على قوانينه . وبترجمة هذا العمل إلى لغة أقل تحليقاً وجنوحاً ، يخسر القارىء عاطفة المقال الفلسفية المثيرة والمتحركة ، ولكن بعض افتراضاته تتضح .

وبالقياس إلى عمل شكلاني مثال كتاب وين بوث «بلاغة السرد» ، أو عمل قائم على نظرة أكثر تقليدية للتاريخ مثل كتاب «المحاكاة» لأورباخ ، فإن «نظرية الرواية» تدّعي إدعاءات جذرية أكبر فظهور الرواية باعتبارها جنساً حديثاً أساسياً يُعدّ نتيجة تغيير في بنية الوعي الإنساني ، ويعكس تطور الرواية ماطراً من طرائق متغيرة تربط

بين الإنسان وبين جميع مقولات الوجود ، وفي هذا المقال لا يقدِّم لنا لوكاتش نظرية اجتماعية من شأنها أن تفسر العلاقات بين بنية الرواية وتطورها وعلاقات المجتمع ، ولاهو يقترح نظرية نفسانية تفسِّر الرواية في ضوء العلاقات الإنسانية ، فلسنا نجده يتحاور مع استقلال المقولات الشكلية التي يضفي عليها الحياة ، على نحوٍ مستقلٍّ في الطوية الأعم التي تنتجها . بل إنه يذهب بدلاً من ذلك نحو أكثر مستويات التجربة عمومية ، المستوى الذي يظهر فيه استعمال مصطلحات مثل : مصير وآلهة ووجود ، طبيعياً جداً . فالألفاظ والخطاطة التاريخية هي عينها التي كانت تطغى على التأمل الجمالي في أواخر القرن الثامن عشر ، حتى إن المرء ليتذكر باستمرار كتابات شيلر الفلسفية حين يقرأ ما يقيمه لوكاتش من تمييزات بين الأنواع الأدبية الأساسية .

فالتمييز بين الملحمة والرواية قائم على أساس التمييز بين العقل الهيليني والعقل الغربي . وكما عند شيلر ، فإن هذا التمييز يعتمد على مقولة الاغتراب بوصفه خاصية ذاتية للوعي التأملي . إن وصف لوكاتش للاغتراب وصف بليغ ، ولكنه ليس أصيلاً جملةً وتفصيلاً ، كما يصحّ هذا الحكم على وصفه الآخر في بداية المقال ، للوحدة المنسجمة في اليونان المثالية . فالطبيعة الأصيلة الموحَّدة التي تحيط بنا في «تلك الأزمنة المباركة ... حين كانت النار التي تلتهب في نفوسنا من جوهر النار التي تلتهب في النجوم»[1] قد انقسمت الآن إلى شظايا ، ليست سوى «الشكل التاريخي للاغتراب بين الإنسان وأعماله» . ويمكن للنص الآتي أن يحتلّ موقعه بين الاقتباسات الرثائية العظيمة لبواكير القرن التاسع عشر : «من [اغتراب] غيرية العالم الخارجي هذه ، ينشأ الفرد الملحمي وبطل الرواية ، وطالما بقي العالم متجانساً في داخله ، فإن الناس أيضاً لا يتمايزون من حيث الكيف ، لاريب أن ثمة أبطالاً وآثمين ، وعادلين ومجرمين ، ولكن أعظم الأبطال لايتجاوز حشداً من أضرابه سوى بقيد أنملة ، وحتى المجانين ينصتون إلى أشدّ أقوال الحكماء قابلية للتعظيم . ولا تكون الطوية المتوحدة ممكنة وضرورية إلا في اللحظة التي يكون فيها ما يفرق الكائنات البشرية هوّةً لا تُعبَر ، وحين تكون الآلهة قد صمتت ولا يستطيع القربان ولا الوجد أن يطلق لسانها أو يقتحم سرَّها ، وحين ينفصل عالم الفعل عن البشر ويستقل عنهم استقلالاً يجعله أجوف ، عاجزاً عن الاضطلاع بمعنى الأفعال ، وعن جعل نفسه رمزاً من خلال الأفعال، ومن خلال تكسير مسار هذه الأفعال نحو الرموز ، حينها تفصم العُرى ، إلى الأبد ، بين الطوية وبين المغامرة» . إننا هنا أقرب إلى شيلر منا إلى ماركس .

إن إصرار لوكاتش على الحاجة إلى الكلية بوصفها ضرورة داخلية تشكل الأعمال الفنية جميعاً يُقدم عنصراً من عناصر ما بعد هيغل . ولوحدة التجربة الهيلينية في العالم معادل شكلي في خلق أشكال «كلية» مغلقة ، فهذه الرغبة في الكلية حاجة موروثة في العقل الإنساني ، فهي تتشبث بالإنسان المغترب الحديث ، لكنها بدلاً من تحقيق ذاتها في مجرد التعبير عن وحدة العالم ، تتحول إلى تعبير عن نية استرداد وحدة لم يمتلكها . وواضح أن الطريقة المثالية التي يسترد بها لوكاتش قصة الإغريق هي وسيلة لتقديم نظرية في الوعي لها بُنية حركة قصدية ، ويمثل هذا ، بالمقابل ، تسليماً قبْليًا بطبيعة الزمن التاريخي ، الذي سنعود إليه فيما بعد .

تنبثق نظرية لوكاتش في الرواية بطريقة مقنعة ومتماسكة عن الجدل القائم بين الحاجة الملحّة إلى الكلية ووضع الإنسان المغترب . إن الرواية تتحول إلى «ملحمة عالم غادره الآلهة» ، ونتيجة لهذا الانفصال بين تجربتنا الحقيقية وبين رغبتنا ، فإن أية محاولة لفهم وجودنا كمياً ستتناقض مع تجربتنا الحقيقية ، التي تظلّ محكومة بالتشظي والجزئية وعدم الاكتمال . وينعكس هذا الانفصال بين الحياة leben وبين الوجود wesen تاريخياً في اضمحلال الدراما ، وظهور الرواية الموازي له . فالدراما ، عند لوكاتش ، هي الواسطة التي ينبغي أن يتمثل فيها ، كما في التراجيديا اليونانية ، مأزق الإنسان الكلي . وفي لحظة من لحظات التاريخ حين تغيب مثل هذه الكلية في التجارب الحقيقية جميعاً، ينبغي على الدراما أن تفصل نفسها عن الحياة بصورة تامة، لتصير مثالية تنتمي إلى عالم آخر . ويساعد المسرح الألماني بعد «لسنج» لوكاتش في تقديم نفسه مثالاً على هذا التراجع . أما الرواية فإنها على العكس في ذلك ، تريد أن تتجنب هذا النمط التدميري في التشظي لتظلّ متجذِّرة في جزئية التجربة ، نوعاً ملحمياً ، فلا تقطع اتصالها بالواقع التجريبي الذي يؤلف جزءاً موروثاً في شكلها الخاص . لكنها في زمن الاغتراب مضطرة إلى تمثيل هذا الواقع في عدم اكتماله ، وفي كفاحه المتواصل من أجل الحركة إلى ما وراء الحدود التي تحدّه ، كما في تجريبها الدائم وامتعاضها من عدم كفاءة حجمها وشكلها «إن ما تؤلفه الرواية ليس كلية الحياة ، بل العلاقة ، ووضع الكاتب الصحيح أو المغلوط ، حين يدخل إلى عالمها كذات تجريبية بكامل قوامه المشوق ، ولكن أيضاً بكامل حدوده كمجرد مخلوق أمام هذه الكلية» . هكذا تتحد موضوعة الرواية بالفرد بالضرورة ، وبتجربة هذا الفرد الخصبة في عجزه عن اكتساب أبعاد كلية . فالرواية تنشأ في توتّرها الدون كيشوني بين عالم الرومانسي

الخيالي وعالم الواقع ، ولا ريب أن جذور الالتزام العقائدي المتأخر عند لوكاتش إنما ترتدّ إلى هذا الجانب من نظريته . مع ذلك ، فإن إصراره ، في زمن كتابة «نظرية الرواية» على الحضور الضروري للعنصر الفردي مقنع تماماً ، مادام يقابله بمحاولة التغلب على ما يفرضه الواقع .

تؤدي هذه الازدواجية الموضوعاتية ، والتوتر بين المصير الأرضي وبين الوعي الذي يحاول أن يتعالى على هذا الشرط إلى انقطاعات بنيوية في شكل الرواية . فالكلية تناضل من أجل استمرارية يمكن أن تقارن بوحدة الكيان العضوي ، لكن الواقع المغرِّب يتطفل على هذه الاستمرارية ويقاطعها . «فإلى جانب الثبات المتجانس والعضوي ، تعرض الرواية أيضاً انقطاعاً متبايناً وعرضياً V contingent . ويعرّف چورچ لوكاتش هذا الانقطاع بأنه سخرية irony . وتقوم البنية الساخرة بمؤونة التشتيت ، لكنها تكشف حقيقة المأزق المفارق الذي تمثله الرواية . لهذا السبب يمكن للوكاتش القول أن السخرية توفِّر بحق الوسيلةَ التي يتعالى بها الروائي ضمن شكل العمل ، على عرضية ظرفه واحتماليته . «في الرواية ، تمثل السخرية حرية الشاعر تجاه الإله ... فبوساطة السخرية يمكننا بروية غامضة حدسياً ، أن ندرك حضور الإله في عالم هجرته الآلهة» . إن مفهوم السخرية ، بوصفها قوة إيجابية ترمز إلى غياب ، يرجع أيضاً إلى أسلاف لوكاتش المثاليين والرومانسيين، فيكشف تأثير فردريك شليغل، وهيغل ، وقبل هذين سولغر ، المعاصر لهيغل ، وتكمن أصالة لوكاتش في استخدامه السخرية مقولة بنية .

إذا كانت السخرية هي المبدأ المحدِّد والمنظِّم لشكل الرواية بحق ، فإن لوكاتش يتحرّر من الأفكار القبلية عن الرواية بوصفها محاكاة للواقع .

فالسخرية تقوِّض باستمرار دعوى المحاكاة هذه وتستبدلها بإدراكٍ واعٍ ومؤوِّل للمسافة التي تفصل التجربة الحقيقية عن فهم هذه التجربة . وتتوسط اللغة الساخرة في الرواية بين التجربة والرغبة ، فتجمع بين المثالي والواقعي داخل المفارقة المعقدّة للشكل . ولا يشترك هذا الشكل بأي شيء مع شكل الطبيعة العضوي المتجانس ، لأنه يعتمد على فعل الوعي ، وليس على محاكاة موضوع طبيعي . في الرواية : «الأجزاء لا تستطيع أبداً ، برغم ارتباطها بالكل ، أن تفقد ما يتَّسم به استقلالها المجرّد في تحجّر أو تصلّب ، وإن علاقاتها مع الكلية لا تشكل ، مهما تقترب من

الصبغة العضوية ، سوى علاقات تصورية وليست أبداً واقعاً يكتسي الطابع العضوي». إن، لوكاتش يقترب جداً في مثل هذه الأحكام من نقطة بدأ أي تأويلي (هرمنيوطيقي) أصيل للرواية .

مع ذلك يتجه تحليله اتجاهاً آخر . فالقسم الثاني من المقال يحتوي على رفض نقدي حادّ لهذا النوع من الاستبطان in wardness الذي يقترن بالنظرية التأويلية للغة . وفي مقدمة طبعة ١٩٦١ التي أضافها لوكاتش للطبعة الجديدة في كتابه يشير بازدراء إلى المقاربة الظاهراتية بوصفها «ابستمولوجيا جناح اليمين» التي تتناقض مع أخلاق جناح اليسار . وقد كان مثل هذا النقد ضمنياً في النص الأصلي . أما حين يلامس التطورات الحديثة في الرواية ؛ وفي اللحظات التي تبدو فيها الرواية على وعي بطويتها نيتها الحقيقية ، فيحدث تغير واضح في ما يطرحه . فهو يوضح لنا بإقناع تام كيف أن الاستبطان لذاته يؤدي بالرواية إلى الهرب نحو عالم من اليوتوبيا الكاذبة ، «يوتوبيا لها منذ البدء وعي رديء ومعرفة بهزيمتها» ، وتشكل رواية (الأوهام الرومانسية) مثالاً على تشويه النوع هذا ، الذي تفقد فيه الرواية تماسها بالواقع التجريبي . ولوكاتش يفكر بـ «نوڤاليس» الذي سبق أن هاجمه في كتابه الأول «الروح والأشكال» بكلمات مشابهة ، لكنه يمثل أيضاً برواية «نيلز لاينه» لـ «جاكوبسن» ورواية «اوبلوموف» لـ «غونتشاروف» ، وإن يكن يدرك تماماً أن هذه الأمثلة لا تفسر التطورات الأخرى في السرد الأوروبي الذي نجد فيه موضوعة الهروب المماثلة هذه بوضوح ، والذي لا يستطيع ولا يريد أن يتجاوزها . وخير مثال على ذلك هو رواية «التربية العاطفية» لـ «فلوبير» ، وهي رواية تسود فيها سلبية طاغية لاستبطان مسرف ، لكنها ، برغم ذلك ، وكما يرى لوكاتش ، تمثل أقصى إنجازات النوع في القرن التاسع عشر . فماذا يميّز «التربية العاطفية» لفلوبير لينقذها من تهمة الإدانة مع سواها من روايات الاستبطان مابعد الرومانسية ؟

عند هذه اللحظة في الطرح يقدّم لوكاتش عنصراً لم يذكره صراحة حتى الآن : إنه الزمانية . وفي مقدمة عام ١٩٦١ يشير بزهو إلى الاستعمال الأصلي لمقولة الزمان حين لم تكن رواية «بروست» معروفة لدى القراء . الزمان عند الرومانسي المتأخر يتم تجريبه بوصفه سلبية خالصة ، والفعل الاستبطاني في الرواية هو «معركة خاسرة ضدّ قوى الزمان الشرسة» . لكن هذا لا يصحّ ، في رأي لوكاتش على رواية فلوبير . فبرغم هزائم البطل المستمرة وخيباته المتعاقبة ، ينتصر الزمان كمبدأ إيجابي في «التربية العاطفية» لأن فلوبير يفلح في إمساك الشعور الطاغي للجريان الذي يميز

«الديمومة» البرغسونية . «إن الزمان هو أداة هذا الانتصار . وجريانه الذي لا يعوقه شيء ولا ينقطع ، هذا المبدأ الموحِّد للتجانس الذي يصقل كل الشذرات اللامتجانسة ويصلها بعضها ببعض في علاقة ، لامراء في أنها علاقة لا معقولة وغير قابلة للتعبير . إنه هو الذي يضع النظام في هذا الخليط من الشخصيات ويمنحها مظهر واقع عضوي ينمو بوساطة قواه الخاصة» .

فعلى مستوى التجربة الزمانية الأصيلة تختفي الانقطاعات الساخرة ، ولا يعود التعامل مع الزمان ، عند فلوبير ، ساخراً .

هل لنا أن نقبل بتأويل لوكاتش للبنية الزمانية في «التربية العاطفية» ؟ حين ناقش «بروست» في حوار تبادله مع «تيبوديه» أسلوب فلوبير على أساس الزمانية ، لم يكن ما أكّده هو التجانس بل على العكس بالضبط ، أي أن الطريقة التي يستخدم بها فلوبير الأزمنة اللغوية سمحت له بأن يخلق انقطاعات وفترات من الزمن السلبي والميّت تتناسب مع لحظات الإنشاء الخالص والأشياء المعقّدة في بناءات الذاكرة ، يمكن مقارنتها بما أنجزه «جيرار دي نرفال» في «سيلفي» **Sylvie** .

إن هذا الجريان الواحدي الاتجاه للديمومة ، يتم استبداله بتوالٍ معقّد من الحركات المتراجعة التي تكشف عن الطبيعة المتقطعة ذات الايقاعات المتعددة للزمانية . غير أن مثل هذا الكشف للزمانية غير الخطيّة يتطلب لحظات استبطان مختزلة يواجه بها الوعي ذاته الحقيقية ، وهذه اللحظة بالضبط هي اللحظة التي تكشف بها المماثلة العضوية بين الذات والموضوع كذبها وزيفها .

يبدو أن العضوية التي أقصاها لوكاتش عن الرواية حين جعل السخرية مبدأها البنيوي الهادي قد عادت إلى الدخول تحت قناع الزمان . فالزمان في هذا المقال يظهر كبديل عن الاستمرارية العضوية التي يبدو لوكاتش عاجزاً في دونها . وكان هذا التصوّر الخطي للزمان حاضراً في المقال كله . ومن هنا تأتي ضرورة سرد تطور الرواية كحدث متصل ، أو كشكل ساقط عن الملحمة اليونانية التي عوملت على أنها تصوّر مثالي ، لكنها أعطيت وجودها التاريخي الحقيقي . إن تطور نظريات لوكاتش اللاحقة في الرواية ، وتراجعه من فلوبير إلى بلزاك ، ومن دوستوفسكي إلى وجهة نظر أبسط عند تولستوي ، ومن نظرية في الفن بوصفه تأويلاً إلى نظرية في الفن بوصفه محاكاة منعكسة ، إنما ينبغي إرجاعه إلى الفكرة الشيئية عن الزمانية التي تتضح بجلاء في آخر كتاب «نظرية الرواية» .

اللاشخصية
فى نقد
موريس بلانشو

منذُ نهاية الحرب ، سيطرت على الأدب الفرنسيِ سلسلة من التقليعات الفكرية المتغيرة تغيراً سريعاً ، أبقت على وهم الحداثة الخصب والمنتج حياً . فيِ البداية جاءت تقليعــة ســارتر وكـافيِ والوجــودية الإنسـانية ، التيِ حلّت مباشرة فيِ أثر الحرب ، لكيِ تعقبها فوراً تجريبية المسرح الجديد ، التيِ تبعها ميلاد «الرواية الجديدة» وأتباعها. وهذه الحركات سطحية وسريعة الزوال إلى حدٍ كبير ، ولاريب أن الآثار التيِ ستتركها فيِ تاريخ الأدب الفرنسيِ أو هي مما تِظهر فيِ المنظور المحدود بالضرورة بوقتنا المعاصر . ولا يعنيِ هذا أن جميع الشخصيات الأدبية ظلت بالضرورة بمعزل عن هذه الاتجاهات ، بل شارك بعضهم فيها وتأثر بها . ولكن يمكن معاينة نوع المهمة الأدبية المنوطة بهم من خلال مدى عنادهم فيِ أن يُبقوا أكثر الأجزاء جوهرية من أنفسهم بكراً ، وهو ذلك الجزء الذيِ ظلّ دون أن يمسّه تقلب الإنتاج الأدبيِ الذيِ يتجه نحو المعرفة الشعبية ، أيِ إلغازياً وباطنياً مثلما كان عليه هذا «الشعبيِ» ، ويأخذ التأكيد الذاتيِ لدى البعض ، مثل سارتر ، شكل محاولة مسعورة للاحتفاظ بالتزام داخليِ ثابت فيِ تماس صريح وجداليِ مع الاتجاهات المتغيرة . لكن آخرين أبقوا أنفسهم بوعيٍ أكثر خارج متناول التيارات السطحية ، فحملتهم موجة أبطأ وأعمق بما يقرِّبهم في الاستمرار الذيِ يربط الكتابة الفرنسية اليوم بماضيها . وحين نتمكن من ملاحظة هذه الفترة بتجرّدٍ أكثر ، سيكون أهم أنصار الأدب الفرنسيِ المعاصر شخصيات يبدون الآن فيِ الظل قياساً بالمشاهير . وفي المرجحّ أن ليس فيهم من سيحقق شهرة فيِ المستقبل مثل الكاتب الصعب وقليل الشعبية : موريس بلانشو .

وحتى الاتجاهات الخاضعة للتقليعة التيِ ألمحنا إليها ، تتّسم بخلط متواصل للممارسة الأدبية بالنظرية النقدية . ولقد كان سارتر وجماعته الشارح النظريِ لوسائلهم الأسلوبية ، والمماثلات بين النقد البنيويِ والرواية الجديدة واضحة . مع بلانشو يحدث التداخل نفسه على نحو أكثر تعقيداً وإشكالية ، بين عمله ككاتب نثر سرديِ وبين مقالاته النقدية . شخص ذو خصوصية شديدة احتفظ لنفسه بشؤونه

الشخصية باستمرار ، وكانت تصريحاته في القضايا العامة نادرة جداً ، سواء أكانت أدبية أم سياسية ، فقد عُرف بلانشو ناقداً في الأساس ، وقد تابعت مجموعة كبيرة من القرّاء مقالاته التي غالباً ما كانت تظهر بشكل مراجعات موضوعية للكتب في كثير من المجلات التي لم يكن أي منها باطنياً أو طليعياً على نحو خاص مثل «مجلة المناظرات» و «نقد» ، وفي فترة أحدث في «المجلة الفرنسية الجديدة» التي اعتاد بلانشو أن يسهم فيها بمقال شهري .

وقد جُمعت هذه المقالات في كتب : «الخطوة الزائفة» (١٩٤٣) ، «حصة النار» (١٩٤٩)، «الفضاء الأدبي» (١٩٥٥) ، «الكتاب القادم» (١٩٥٩) أظهرت انهماك بلانشو المفرط بعدد قليل من الاهتمامات الأساسية ، وبالنتيجة ، ردّت اختلافها الواضح إلى ائتلاف يتكرر بإسراف ، وظل تأثير عمله بعيد المدى . ولكون نقده أكثر تفلسفاً وتجريداً من شارل دي بوس ، وأقل انطباقاً على الممارسة النقدية من نظريات باشلار عن الخيال المادي ، فقد ظلّ نقد بلانشو في منأى عن الحوار والجدل المنهجي الأخير . مع ذلك فقد قُدِّر الازدياد لأثره الملحوظ . وبأكثر مما تفعل المناهج النقدية الموجودة المؤثرة تأثيراً مباشراً ، يضع عمله موضع السؤال الظروف السابقة على أي اتساع في الخطاب النقدي ، وبطريقة تصل إلى مستوى وعي لم يصله أي ناقد آخر .

من الواضح أن بلانشو يستمد كثيراً من بصيرته في أعمال الآخرين من تجربته الخاصة ككاتب نثر فني[1] . ومازالت رواياته وسروده حتى الآن عصيَّة على المنال في غموضها المتاهي . وكل ما يمكن أن يكتب عنها في مقالة تعنى بالعمل النقدي ، هو أن الأيسر إلى حدٍ بعيد أن نصل إلى قص بلانشو من خلال نقده هو ، وليس من خلال أية طريقة ملتوية ، ولاريب أن نقطة التأويل الجوهرية لدى هذا الكاتب ، الذي هو واحد من أهم كتّاب القرن ، تكمن في توضيح العلاقة بين الجزء النقدي والجزء السردي في عمله . ووصف حركة فكره النقدي خطوة تمهيدية سليمة لمثل هذا البحث . تختلف قراءة موريس بلانشو عن بقية تجارب القراءة الأخرى جميعاً . يبدأ المرء بالانجرار وراء شفافية لغته التي لا تتيح له الانقطاعات والتنافرات . وبطريقة ما فإن بلانشو أوضح الكتّاب وأكثرهم إشراقاً ، فهو يحاذي مالا يقال ، ويقترب من حدود الغموض ، لكنه يدركهما دائماً مثلما هما ، وبالتالي ، يظل أفق فهمنا له مؤطراً بوضوح ، كما لدى كانط ... وحين نقرأ ماكتبه عن أحد الشعراء أو الروائيين الذين حدث أن اختارهم في موضوعة ما ، فإننا ننسى كلّ ما افترضنا معرفته عن ذلك الكاتب حتى ذلك الحين ،

ولا يحدث ذلك لأن بصيرة بلانشو تضطرنا إلى تعديل منظورنا عنه ، إذ ليست هذه هي الحالة دائماً . وإذا عدنا إلى الكاتب موضوع البحث سنجد أنفسنا راجعين إلى النقطة نفسها ، إذ لم يكد فهمنا يثرى بتعليقات الناقد . وفي الحقيقة ، لم يقصد بلانشو أبداً أن يقوم بوظيفة التفسير الذي يجمع بين المعرفة المكتسبة سابقاً وبين الإضاءات الجديدة . ولا يعود وضوح كتاباته النقدية إلى قوة التفسير فيها ، بل لأنها تشك في فعل الاستيعاب نفسه ، والضوء الذي تلقيه على النص من طبيعة مختلفة .

ولا شيء في حقيقة الأمر أكثر عتمة من طبيعة هذا الضوء .

إذن كيف ينبغي أن نفهم عملية القراءة ، التي تقع ، كما يقول بلانشو ، قبل أو بعد فعل الفهم ؟ (الفضاء الأدبي ص ٢٠٥) . تؤشر صعوبة تحديد هذا المفهوم إلى أي مدى يختلف عن افتراضاتنا العادية في النقد . ولا تقدّم لنا تأملات بلانشو النقدية اعترافات شخصية أو تجارب حميمية ، ولا تعطينا أي شيء من شأنه أن يتيح لنا التماس المباشر مع وعي شخص آخر ، ويبيح لنا أن نناصر تحركاته ، وثمة درجة من الداخلية والاستبطان تطغى على عمله وتحوّله إلى نقيض للسرد الموضوعي . ولا يبدو أن هذه الحميمية تنتمي إلى ذات معينة ، لأن نثره لا يكشف أي شيء عن تجربته الخاصة . وتتصاغر لغته عن لغة الاعتراف الذاتي ، مثلما تتصاغر عن لغة التفسير والشرح . وحتى في المقالات الواضح أنها مكتوبة لاعتبارات أدبية مضمونية ، فإنها ليست لغة تقييم أو رأي . ولسنا ندخل ، عند قراءة بلانشو ، في فعل حكم أو تعاطف أو فهم . وبالنتيجة ، فإن الافتتان الذي نجرّ به مشفوع بشعور من المقاومة ، برفض لابدّ أن يفضي إلى مواجهة شيء غامض لا يستطيع شعورنا أن يمسكه . ويمكن إلى حدّ ما توضيح استواء الأضداد في هذه التجربة بتغييرات بلانشو :

« لا يغيّر فعل القراءة ، ولا يضيف أيّ شيء لما هو موجود سلفاً ، بل يدع الأشياء كما كانت إنه شكل من الحرية ، ليست الحرية التي تعطي أو تأخذ ، بل الحرية التي ترضى وتقبل ، التي تقول نعم . تستطيع فقط أن تقول نعم ، وفي الفضاء الذي يفتحه هذا الإثبات ، تسمح للعمل أن يؤكد ذاته بوصفه قرار ذات لا تريده محسوماً ليس أكثر»[٢] .

في النظرة الأولى تبدو هذه المواجهة السلبية الصامتة مع العمل ، النقيض المباشر لما نسميه تأويلاً في العادة . وهي تختلف تماماً عن ثنائية الذات والموضوع اللذين

تنطوي عليهما الملاحظة الموضوعية . ولا يعطى العمل الأدبي أية مرتبة موضوعية من أي نوع ، فلا وجود له بمعزل عما يشكله فعل القراءة الداخلي . ولسنا أيضاً أمام ما يسمّى بالفعل المتبادل بين ذاتين ، أو الفعل المتبادل بين شخصين ، حيث تشترك ذاتان في حوار توضيحي ذاتي . وقد يكون من الأدق القول أن الذاتين المشتركتين ، ذات المؤلف وذات القارئ ، تتعاونان في جعل كلٍ منهما تنسى هويتها المميزة ، وتدمّر كلتاهما الأخرى كذات . تتجه كلتاهما إلى ماوراء ذاتيتها الخاصة نحو أرض مشتركة تضمهما معاً ، ويوجّد بينهما الدافع الذي يجعلهما تصدّان عن ذاتيهما الخاصتين . ويحدث هذا الصدود بوساطة فعل القراءة ، أي أن احتمال كون المؤلف مقروءاً يحوّل ، عنده ، لغته من مجرّد مشروع إلى عمل (وهكذا يفصله عنه إلى الأبد) . وبالمقابل ، يعيد القارئ ، لحظة ، إلى ما كان عليه قبل أن يشكّل نفسه في ذات خاصة .

يبدو أن هذا المفهوم عن القراءة يختلف اختلافاً كلياً عن التأويل . يقول بلانشو إنه «لا يضيف شيئاً جديداً لما هو موجود في الأصل» ، في حين يبدو أن جوهر التأويل يكمن في توليد لغة ما بالاحتكاك مع لغة أخرى لكي تكون نوعاً من اللغة الفوقية المضافة إلى لغة العمل . لكن يجب أن لا تضلّنا مفاهيم التأويل المستمدة من النماذج الموضوعية والذاتية المتبادلة. فبلانشو ينتظر منا أن نفهم فعل القراءة من خلال العمل ، وليس من خلال الذات المكونة ، برغم أنه يتحاشى بحذر إعطاء العمل أية منزلة موضوعية . فهو يريدنا أن «نأخذ العمل كما هو ، وبذلك نخلصّه من حضور المؤلف» (الفضاء الأدبي ص ٢٠٢) . ما نقرأه يحاذي أصله أكثر منا نحن ، وهدفنا أن يجذبنا إلى موقعه الذي كان فيه حين كُتب . فللعمل أسبقية أنطولوجية لا تنكر على القارئ ، ويستتبع ذلك أن يكون عبثاً أن نزعم أننا «نضيف» شيئاً ما في القراءة لأنه أية إضافة سواء أكانت بصيغة إيضاح أو حكم أو رأي ، ستنقلنا فقط بعيداً عن المركز الواقعي . ولن تقع تحت تأثير السحر الحقيقي للعمل إلا إذا سمحنا له أن يظل كما هو . وهذا الفعل السلبي الواضح ، هذا «العدم» الذي يجب أن لا نضيفه في القراءة ، هو بالضبط تعريف اللغة التأويلية الحقيقية . وهو يشخّص طريقة إيجابية لمخاطبة النص ، جديرة بالملاحظة في تأكيدها الإيجابي الذي يميّز وصف فعل القراءة ، وهو مثال نادر على الإيجاب لدى مؤلف غير ميال إلى التعبير الايجابي .

ويتطلب الحث على ترك العمل يكون ما يكونه تماماً احتراساً صارماً لايمكن اختباره إلا بواسطة اللغة بهذه الطريقة تنشأ اللغة التأويلية في تماس مع العمل .

وبقدر ما «تنصت» القراءة إلى العمل فقط ، تتحول هي ذاتها إلى فعل فهم تأويلي[٣] . إن وصف بلانشو لفعل القراءة يحدد التأويل الصادق . فهو في أعماقه يتعالى بأوصاف التأويل التي تستمد وجودها من دراسة الأشياء ، أو من تحليل الموضوعات الفردية .

مع ذلك يشعر بلانشو بالحاجة إلى أن يوازن هذا التحديد بتحفّظ مهم . ففعل القراءة ، الذي تتكشف أبعاد العمل الحقيقية بوساطته ، لا يمكن أن يقوم به الكاتب على كتاباته ، وكثيراً ما يذكر بلانشو هذه الاستحالة ، وربما بمزيد من الوضوح في بداية «الفضاء الأدبي» : «لا يستطيع الكاتب أبداً أن يقرأ عمله ، فهو عنده متعذر المنال قطعاً ، سرٌّ لا يريد أن يواجهه .... وتتطابق استحالة قراءة الذات مع اكتشاف أنه لا يوجد ، من الآن فصاعداً ، متسع لأيّ خلقٍ إضافي في الفضاء الذي يفتتحه العمل ، وبالنتيجة فإن الاحتمال الوحيد هو الكتابة الدائمة للعمل نفسه مرة أخرى ... إن عزلة الكاتب ... تنبثق من كونه ينتمي في العمل إلى ما يسبق العمل دائماً»[٤] . إن هذا الحكم ذو أهمية مركزية لفهم بلانشو في الوهلة الأولى يبدو مقنعاً بما يكفي : إذ نستطيع أن نجد شواهد كثيرة ، في مجرى تاريخ الأدب ، على الاغتراب الذي يجربّه الكتّاب الذين يسيطرون على لغتهم جدّياً ، حين يواجهون التعبير عن فكرهم الخاص . ويربط بلانشو هذا الاغتراب بمعضلة إنكار الاعتقاد بأن الأدب كله هو بداية جديدة ، وإن العمل هو متوالية في البدايات . قد نعتقد بأن أكبر اقتراب في الأصل يملي على العمل شيئاً من «ثبات البدايات» الذي يريد بلانشو أن يهبه لأعمال الآخرين . غير أن هذه القوة ليست سوى وهم . فالشاعر لا يبدأ عمله إلا لأنه يريد أن ينسى أن هذه البداية المفترضة هي في حقيقتها تكرار لإخفاق سابق ناتج تماماً عن عجز من البدء بداية جديدة . وحين نظن أننا ندرك توكيد أصل جديد ، فإننا في الحقيقة نشهد إعادة توكيد لإخفاق سابق يريد أن ينشأ . وبالانخرط في إيجابية العمل ، يستطيع القارىء جيداً أن يتجاهل ما اضطرَّ المؤلف إلى نسيانه ، وهو أن العمل يؤكد استحالة وجوده . مع ذلك ، وإذا كان الكاتب يقرأ نفسه حقاً ، بالمعنى التأويلي الكامل للكلمة ، فلابدّ أن يتذكر ازدواج النسيان الذي تسبّبه الذات ، وسيشلّ هذا الاكتشاف محاولات الخلق الإضافية . وبهذا المعنى ، فإن تحذير بلانشو من اللمس noli me legere ، أو رفضه للتأويل الذاتي هو تعبير عن التحذير ، ودفاع عن الاحتراس الذي يمكنه أن يتعرض الأدب من دونه إلى التهديد بالفناء .

تميِّز استحالة قراءة الكاتب لأعماله تمييزاً حاداً العلاقة التي تربط بين العمل والقارىء عن العلاقة التي تربط بين العمل والمؤلف . فالقراءة شأنها شأن النقد (مدركاً بوصفه ما يتحقق في اللغة من لغة ممكنة تنطوي عليها القراءة) يمكن أن تنمو إلى عملية تأويل أصيلة ، بالمعنى الأعمق للكلمة ، حيث تكون العلاقة بين المؤلف والعمل علاقة اغتراب كلي أو رفض أو نسيان ، ويطرح هذا التمييز الجذري عدة أسئلة .

إذ يبدو في الأساس أن دافعه هو التحذير ، وهي فضيلة ليست سائدة في الجرأة المندفعة لفكر بلانشو ، فضلاً عن ذلك ، تكشف دراسة الأعمال المتأخرة لبلانشو أن عملية النسيان ، التي هي نفسها ترتبط بعمق مع استحالة قراءة الكاتب لعمله ، هي في حقيقتها قضية أكثر غموضاً بكثير من أية قضية تبدو في الوهلة الأولى ، فالتأكيد الإيجابي للعمل ليس مجرد نتيجة للاشتراك بين القارىء والكاتب يمكّن أحدهما من تجاهل ما يريد أن يتناساه الآخر . إن إرادة النسيان تمكّن العمل في الوجود ، وتتحول إلى فكرة إيجابية تُفضي إلى ابتكار لغة أصيلة . ويضطرنا عمل بلانشو الأخير إلى أن نعي استواء الأضداد الكامل في السلطة التي يتضمنها فعل النسيان . وهو يكشف عن حضور مفارق لنوع من الإرادة المضادّة في أصل الخلق الأدبي . وإذا كان الأمر كذلك ، فهل نستطيع أن نمضي في الاعتقاد بأن بلانشو يرفض أن يقرأ عمله ، ويروغ من المواجهة مع ذاته الأدبية ؟ يمكن أن يحصل نسيان ما في أثناء قراءة العمل ، وليس عند تأليفه . والقراءة التي تسمح لبلانشو أن ينتقل في النسخة الأولى إلى النسخة الثانية من روايته المبكرة «توماس الغامض» بالإمكان تفسيرها على أنها محاولة «لتكرار ما قيل سابقا ... مع قوة موهبة متزايدة» . غير أن الحوار مع النصِّ المتأخر الذي يحمل عنوان (انتظار النسيان **L'Ahende L'oubli**) لايمكن أن يكون إلا نتيجة علاقة بين عمل مكتمل وبين مؤلفه . لقد تحولّت استحالة قراءة الذات نفسها إلى موضوعة رئيسية ، تتطلب من ناحيتها قراءة وتأويلاً . ويبدو أن الكاتب تنتزعه حركة دائرية ، فتغرّبه في العمل في البداية ، ثم ترده إلى ذاته بوساطة فعل تأويل ذاتي . وتتخذ هذه العملية لدى بلانشو من البداية شكل قراءة نقدية للآخرين تمهيداً لقراءته ذاته . ويمكننا أن نبين أن نقد بلانشو يصوِّر بشكل قبلي القراءة الذاتية التي اتجه إليها في آخر الأمر . ولابدّ في فهم العلاقة بين عمله النقدي وبين نثره السردي في هذه الحدود ، حيث الأول نسخة ممهدة للثاني . وتضيء الدراسة الكاملة لبلانشو هذا بوساطة أمثلة متعددة ، ولا يتوفر لنا هنا المجال إلا لدراسة مثال واحد ، وهو سلسلة

المقالات التي كتبها عن مالارميه . وقد يكفي هذا المثال للإشارة إلى أن حركة فكر بلانشو النقدي تعكس النمط الدائري الذي يمكن العثور عليه في جميع افعال الابتكار الأدبي

مالارميه أحد الكتّاب الذين كانوا باستمرار يشغلون بال بلانشو . يعاود شاعر «رمية نرد» الظهور بوصفه أحد الموضوعات الرئيسية في جميع مراحل تطور بلانشو . ومادام بلانشو يكتب للمجلة الدوريةَ على الطريقة الفرنسية التقليدية ، فإن اختياره للموضوعات لاتمليه دائماً مشابهة أعمق بالكتاب الذي ينتقده . فربّما كان من وحي التقليعة السائدة ، أو من ضغط الأحداث الأدبية ، وانسجاماً مع مفهومه عن النقد ، فليس معنياً باكتشاف موهبة جديدة ، أو إعادة تقييم أسماء راسخة ، وفي انتقائه للموضوعات يكفيه بشكل عام أن يتبع تيار الرأي العالمي المتوفر على إطلاع جيد ، والمفتقر إلى دعوى الأصالة . مع ذلك ، هناك عدد من الشخصيات تطالعنا بوصفها مراكز حقيقية لاهتمامه . ولاشك أن مالارميه هو أحد هذه الشخصيات . وإذا كانت هوية الكتّاب الآخرين الذين أثّروا في بلانشو قد ظلت خفية غير معروفة ، فإن مالارميه نوقش علناً في مناسبات متعددة .

قبل كل شيء بلانشو مفتون بدعوى مالارميه باللاشخصية المطلقة . بينما تحتل الموضوعات الرئيسية الأخرى في عمل مالارميه ، وهي الموضوعات السلبية الكبرى عن الموت والضجر والعقم ، أو حتى التأمل الذاتي الذي «يتفحّص الأدب بوساطته جوهره الخالص» كلّها المرتبة الثانية بعد أن يترك العمل ليوجد بذاته ولذاته . وكثيراً ما يستشهد بلانشو بعبارة مالارميه التي يرى أنها ذات أهمية مركزية : «يوجد الكتاب ، إذا انفصلنا عنه نحن المؤلفين ، وجوداً لاشخصياً ، دون أن يتطلب ذلك منه حضور قارئ . وأعلم أنه الوحيد بين جميع الكمالات البشرية الذي يحقق وجوده وحده ، فهو يصنع ذاته ويوجدها»[٥] . في الدرجة الأولى تعني اللاشخصية غياب جميع الحكايات الشخصية ، وجميع أنواع المودّة الاعترافية ، وجميع الاهتمامات النفسية . ويتحاشى مالارميه إدخال هذه الصور إلى التجربة ، لا لأنه يراها فارغة من الأهمية بل لأن عمومية اللغة الشعرية قد تعدّتها بكثير ، ومن هنا تأتي سذاجة المناهج النقدية الاختزالية التي تسعى إلى الاقتراب من شعر مالارميه بإرجاعه إلى تجاربه الخصوصية الفعلية . ولن يبتعد المرء عن المركز مثلما يبتعد حين يفترض القبض على أصل الذات في تجربة تجريبية كانت تؤخذ مأخذ السبب . ومن المرجّح أن بلانشو لم

ينخدع بهذا الاتجاه : فما زالت تعليقاته السلبية على أول دراسة تحليلية نفسية عن مالارميه كتبها شارل مورون ، ويعود تاريخها إلى عام ١٩٤٣ ، سليمة وفاعلة في الوسط الأدبي .

لايمكن وصف لاشخصية مالارميه بأنها نقيض للهوس العدواني ، أو تصوير تعويضي عنه ، أو أنها ستراتيجيا يحاول بها الشاعر أن يحرِّر نفسه من حرج عاطفي أو جنسي ملازم .

ولا نجد لديه جدلاً بين الأنا التجريبية والأنا المثالية ، مثلما يصفه فرويد في مقالته عن «نرجس» . ويؤكد بلانشو ، أكثر من جميع النقّاد الذين كتبوا عن مالارميه ، تأكيداً جازماً ومن البدء ، أن لاشخصية مالارميه ليست ناتجة عن صراع لديه شخصياً ، بل تصدر ، بدلاً من ذلك ، من المواجهة مع كيان يختلف عنه اختلاف اللاوجود عن الوجود .

فاغتراب مالارميه ليس اجتماعياً ولا نفسياً ، بل هو أنطولوجي وجودي : أي أن اللاشخصية عنده لا تعني أن يشترك المرء بشعور ما أو مصير ما مع عدد من الآخرين، بل تعني انقطاع أن يكون الإنسان شخصاً ، ويكون لا أحداً ، لأن الإنسان يجد نفسه في ضوء علاقته بالوجود ، وليس في ضوء علاقته بكيان معين .

في مقال يرجع تاريخه إلى ١٩٤٩ ، يؤكد بلانشو ، أن الوسط الوحيد ، عند مالارميه ، الذي يمكن أن تتحقق من خلاله مثل هذه اللاشخصية هو اللغة : «مازال كثير من النقاط المذهلة [في مفهوم مالارميه عن اللغة] جديراً بالتذكر . لكن أكثرها أهمية وبروزاً لاشخصية اللغة ، ذلك الوجود المستقل والمطلق الذي يريد مالارميه أن يهبه لها ... فاللغة عنده لاتفترض متكلماً ولا سامعاً : بل تتكلم وتكتب وحدها . إنها ضرب من الشعور بلا ذات»(٦) .

هكذا يواجه الشاعر اللغة بوصفها كياناً غريباً ومكتفياً بذاته ، وليس كما لو أنها التعبير عن قصد ذاتي يمكن أن يأتلف معه ويعتاد عليه ، وأقل من ذلك كأداة طيِّعة تتناسب مع حاجاته . ومن المعروف ، مع ذلك ، أن مالارميه كان يستخدم اللغة دائماً على طريقة الشعراء «البرناسيين» على نحو ما يستخدم الحرفي المادة التي يعمل بها ، وعلى وعي كبير بذلك ، يضيف بلانشو : «غير أن اللغة هي أيضاً وعي متجسِّد أُغريَ باتخاذ شكل الكلمات المادي وحياتها وصوتها ، ويؤدي بالمرء إلى الاعتقاد بأن هذا

الواقع يمكن إلى حدٍ ما أن يمهِّد طريقاً يوصل المرء إلى مركز الأشياء المظلم»[٧] ، يفضي بنا هذا التحفظ المهم مباشرة إلى قلب الجدل عند مالارميه . فصحيح أن مالارميه كان دائماً ينظر إلى اللغة بوصفها كياناً منفصلاً عن ذاته جذرياً ، ويحاول جاهداً أن يصل إليه : وبرغم ذلك فقد كان نموذج هذا الكيان في الأغلب من طراز وجود الجوهر الطبيعي الذي يمكن أن تدركه الحواس . فاللغة بصفاتها الحسية في الصوت والنسيج ، تتضح بعالم الأشياء الطبيعية ، وتقدم عنصراً إيجابياً في الفراغ المطبق الذي يحيط بشعور تُركَ تماماً مع ذاته . والجانب المزدوج في اللغة ، هو كونها ملموسة وعينية كشيء طبيعي ، وفي الوقت نفسه ، نتاج فعالية شعورية ، يُمدّ مالارميه بنقطة بداية لتطور جدلي يستغرق عمله كلّه . وبدلاً من أن تمثّل الطبيعة إشباعاً لإحساس سعيد وغير إشكالي ، فهي توحي بالانفصال والمسافة : أي أن الطبيعة عنده هي الجوهر الذي انفصلنا عنه إلى الأبد . لكنها أيضاً «الأولى في الوجود» ، وبذلك تسبق جميع الكيانات الأخرى وتحتل موقعاً متميزاً من الأسبقية . وهذا الافتراض ذو أهمية حاسمة لنشوء عمل مالارميه وبنيته . ولابدّ من فهم رموز الإخفاق والسلبية التي تلعب دوراً مهماً في شعره من خلال الثنائية التحتية بين عالم الطبيعة وفاعلية الشعور . ففي محاولة من الشاعر لتأكيد استقلاله ، وكردٍّ فعل ضد عالم الطبيعة ، يكتشف أنه لن يستطيع تحرير نفسه من تأثيرها ، وتُبين آخر صورة في عمل مالارميه أن بطل «رميه نرد» يغرق في «بحر» العالم الطبيعي ، وبرغم ذلك ، وفي إشارة بطولية وعبثية في وقت واحد ، تظل إرادة الشعور تؤكد ذاتها ، حتى من وراء الحدث الكارثي الذي تدمَّرت فيه . ويظل التشبث بهذا الاتجاه يحمل العمل إلى الأمام ، ويولّد مساراً يبدو أنه يهرب إلى حدٍّ ما ، من خواء اللاتحدُّد ، وينعكس هذا المسار في بنية تطور مالارميه نفسها ، فيشكِّل العنصر الإيجابي الذي يتيح له أن يتابع مهمته . يتكون العمل الأدبي من متوالية من البدايات الجديدة التي هي ليست «تكرارات متطابقة» كما يرى بلانشو ، وتحل حركة صيرورة جدلية لدى مالارميه ، محلّ التكرار الأبدي لدى بلانشو . كلّ إخفاق لاحق يعرف . ويتذكر الإخفاق الذي حدث قبله ، وتقيم هذه المعرفة متوالية تقدم متواصل . إن التأمل الذاتي لدى مالارميه متجذِّر في تجارب ليست كلها سلبية ، بل تحتفظ بقدر معيّن من الإدراك الذاتي : «وضوح ساطع ، ذلك ما يبقى ...»[٨] يمكن للعمل اللاحق أن يبدأ بشعور من مستوى أعلى مما بدأ به سابقوه . وفي عالم مالارميه متسع لشكل من أشكال الذاكرة ، فمن عملٍ إلى عملٍ ، يتاح للمرء أن ينسى ما سبق . وبرغم الانقطاعات ، تظل هناك حركة ، وتحصل حركة نمو .

واللاشخصية هي نتيجة تطوُّر جدلي يقود في الجزئي إلى الكوني، وفي الاستذكار الشخصي إلى الاستذكار التاريخي ، ويعتمد العمل في وجوده على هذه البنية التحتية الجدلية ، التي هي نفسها متجذِّرة في التأكيد الغامض لأسبقية الجواهر المادية على الشعور . وتبقى شعرية مالارميه قائمة على محاولة جعل الأبعاد الدلالية للغة متطابقة مع صفاتها المادية والشكلية(٩) .

لاينبغي خلط محاولة كهذه بتجارب بلانشو . حين يتحدث بلانشو ، في فقرة سبق أن استشهدنا بها ، عن اللغة بوصفها «شعوراً متجسداً» (مضيفاً مباشرة أن ذلك قد يكون خديعة) فإنه يصف تصوُّراً عن اللغة يختلف تماماً عن تصوره . ونادراً ما تتريث كتابة بلانشو عند الخواص المادية للأشياء : ودون أن تسقط لغته في التجريد ، فإنها نادراً ما تكون لغة حسية . والشكل الأدبي المفضَّل لديه ، ليس مثلما لدى رينيه شار الذي غالباً ما يُقارن به ، أي شكل شعر يتجه نحو أشياء مادية ، بل بالأحرى نحو نمط في السرد الزماني الخالص . ولذلك يجب أن لا يدهشنا أن تمثيله بما لارميه يفتقر إلى الغاية أحياناً . ويصحّ هذا على الخصوص في تلك المقاطع في «الفضاء الأدبي» التي يهتم فيها بلانشو بموضوعة الموت مثلما تظهر في نص مالارميه النثري «ايجتور» Igitur . أما حين يعود بلانشو إلى مالارميه لاحقاً ، في المقالات التي يضمها الآن «الكتاب القادم» ، فتقتضي ملاحظاته إلى نظرة عامة هي تأويل أصيل .

لاشكّ أن الغائب ، ولعله يغيب عمداً ، في تعليقات بلانشو على «ايجتور» ، هو على وجه الدقة حسّ النمو الجدلي الذي يتحول به الموت الخاص بالبطل إلى حركة كونية تتطابق مع التقدم التاريخي للشعور الإنساني في الزمان . ويترجم بلانشو هذه التجربة مباشرة إلى مصطلحات وجودية (انطولوجية) فيراها مواجهة مباشرة لشعورٍ ما مع أكثر مقولات الوجود عمومية .

ثم يتحول موت «إيجتور» لديه إلى صورة من صور هوسه الخاص ، وهو ما يسمِّيه بـ «الموت المستحيل» ، تلك الموضوعية الشديدة الانتماء إلى «ريلكه» ، التي لا تتطابق مع همِّ مالارميه الرئيسي في زمن كتابته «إيحتور» . ويتماشى التشويه مع التزامات بلانشو الأكثر عمقاً : أعني أن موضوعة مالارميه عن الشعور التاريخي الكوني ، بما عليها من بصمات هيغيلية ، تحتل لديه أهمية ضئيلة . فهو يرى في جدل الذات والموضوع ، والزمانية المتقدمة من النمو التاريخي ، تجارب غير حقيقية ،

وتأملات مضلّلة في حركة أكثر جذرية تكمن في عالم الوجود ، وحين سيتقصى مالارميه بعدئذٍ فكره إلى نهاياته القصوى ، سينقل أخيراً الحركة المتذبذبة في داخل الوجود ، التي يدّعي بلانشو العثور على ذكر لها قبل الأوان في «ايجتور» . وعند هذه النقطة يمكن أن تقع مواجهة حقيقية بين بلانشو ومالارميه .

يرد آخر تأويل عند بلانشو لمالارميه في مقالات «الكتاب القادم» التي تعني بـ «رمية نرد» وبالملاحظات التمهيدية التي نشرها جاك شيرر عام ١٩٥٧ تحت عنوان «كتاب مالارميه» . في «هيروديات» و «ايجتور» والقصائد التي تلي هذين النصّين ، كانت موضوعة مالارميه الرئيسية هي تدمير الموضوع بتأثير شعور تأملي ، والفناء الوشيك للأشياء الطبيعية وللذات ، وقد ارتفع إلى مستوى متقدم في اللاشخصية حين تتحول الذات في مرآة التأمل الذاتي ، إلى موضوع لفكرها الخاص . لكنّ الذات في عملية التجرّد عن الشخصية يمكنها إلى حدّ ما أن تحتفظ بقوتها ، فإذا أغنتها تجربة الهزيمة المتكرّرة ، بقيت جوهر العمل ونقطة انطلاق اللولب الذي يطلع منها . بينما يحدث فناء الموضوعات ، في «رميه نرد» على نطاق واسع يتم فيه اختزال الكون بكامله إلى لا تحدّد مطلق : «حياد اللجة المطابق» ، تلك اللجة التي تتساوى فيها الأشياء في عدم اكتراثها العميق بالعقل والإرادة الإنسانيين . مع ذلك تشترك الذات الواعية ، هذه المرة ، بعملية الامّحاء . يقول بلانشو : «يختفي الشاعر تحت ضغط العمل ، واقعاً في شراك الحركة التي أملت اختفاء الطبيعة الواقعية»(١٠) . حين تحُاصر لاشخصية الذات في هذه النقطة المتطرفة ، يبدو أنها تخسر احتكاكها بالمركز الأولي ، وتتلاشى في العدم . يتضح الآن أن النمو الجدلي نحو الشعور الكوني كان خديعة ، وأن فكرة الزمانية المتطورة أسطورة تُطَمْئِنُ ولكنها تضلِّل . وفي الحقيقة ، يتم الإمساك بالشعور عفو الخاطر . وهو يخوض في داخل حركة تتعالى على قوّته . إن مختلف أشكال السلب التي تم التغلب عليها مع تطوز العمل – وهي موت الموضوع الطبيعي ، أو موت الشعور الفردي في «ايجتور» ، أو تدمير الشعور التاريخي الكوني الذي حُطِّمَ في عاصفة «رمية نرد» تنقلب إلى تعبير جزئي عن حركة سلبية مستقرّة في الوجود . ونحن نحاول أن نحصِّن أنفسنا ضد هذه القوّة السلبية بابتكار خدع اللغة والفكر وحيلهما التي تخفي سقوطاً لازماً . ويكشف وجود هذه الحيل عن تفوّق القوّة السلبية التي يحاولان أن يروغا منها . ومع كل وضوحه البيِّن ، كان مالارميه محجوباً بهذا العمى الفلسفي حتى أدرك طبيعة الجدل الخادعة التي أقام عليها ستراتيجيته الشعرية .

وفي عمله الأخير تهدِّد كلاً من الشعور والأشياء الطبيعية قوّةٌ ما توجد على مستوى أكثر رسوخاً في كليهما معاً .

مع ذلك ، وحتى بعد تدمير الذات هذا ، يمكن أن يظلَّ العمل موجوداً . وفي آخر قصائده ، يرمز مالارميه إلى البقاء بصورة كوكبة تهرب من تدمير يخنع له كل شيء سواها . وبتأويله صورة الكوكبة ، يذكر بلانشو أن «التبديد يتخذ في القصيدة شكل الوحدة ومظهرها»[١١] . في البداية يأتي ذكر الوحدة بألفاظ مكانية : فمالارميه يصوِّر حرفياً الترتيب المكاني الطباعي للكلمات على الصفحة . ويخلق شبكة معقدة جداً من العلاقات بين الكلمات ، يعطي الإيهام بقراءة ثلاثية الأبعاد مماثلة لتجربة المكان نفسه فتصير القصيدة «إثباتاً حسياً مادياً لمكان جديد ، ويصير هذا المكان القصيدة»[١٢] . لدينا هنا صورة متطرفة لمحاولة جعل الخصائص الدلالية للغة تتطابق مع خواصها الحسية . حين تتجمع كلمات القصيدة التي تشير إلى سفينة تغرق ، يتم تمثيل معنى اللغة بشكل مادي ملموس . وتكاد تكون مثل هذه التجريبات حيلة متعمدة في «رمية نرد» . وإذا ما مضينا فعلاً إلى ماوراء المقابلة بين الذات والموضوع ، فلن يكون بالمستطاع أخذ هذه الألعاب شبه الموضوعية مأخذ الجد . وفي صورة سخرية تشيع في كتابات مالارميه ، يجري استغلال مصادر اللغة المكانية استغلالاً كاملاً في اللحظة نفسها التي يعرف أنها ماعادت ذات تأثير . ولايصح أن نتحدث ، مع بلانشو عن الأرض بوصفها لجَّة مكانية تصير حين تتأمل ذاتها ، لجَّة مقابلة في السماء ، «تجعل فيها الكلمات ، وقد اختزلت إلى فضاء محض ، المكان يشع بضوء النجوم الخالص»[١٣] . إن فكرة العكس أو القلب فكرة جوهرية ، إذا توفرت فهم المرء القلب لا بالمعنى المكاني ، بل بالمعنى الزماني ، بوصفه محوراً تدور حوله استعارة المكان لتفضح واقع الزمان .

يشترك بلانشو في القلب حين يكتشف تدريجياً البنية الزمانية لـ «رمية نرد» . البناء المركزي لهذه القصيدة متميز جداً : قريباً في وسط النص ، ينتقل مالارميه من الحروف الرومانية إلى الحروف المائلة ، ويدرج حكاية مستفيضة تبدأ بعبارة «مثلما» . الزمان التاريخي يضم الزمان الخيالي ، مثل مسرحية داخل مسرحية في الدراما الأليزابيثية . وتتطابق هذه البنية الإطارية مع العلاقة بين التاريخ والخيال . فلن يغيِّر الخيال عُقبى الحدث التاريخي ومصيره ، وبألفاظ قصيدة مالارميه : لن يلغي قوى المصادفة الاعتباطية ، أي أن مجرى الأحداث يظلّ غير متأثر بهذا التضاد النحوي الطويل الذي يستمرّ أكثر من ست صفحات . منذ البدء تقررّ النتيجة كلمة واحدة

«أبداً : Jamais» مشيرة إلى ماضٍ يسبق بداية الخيال وإلى مستقبل سيلحق به . ليس الهدف من الخيال التدخل المباشر ، بل هو جهد فكريٍ يحاول به الذهن أن يهرب في اللاّ تحدد الكلي الذيِ يهدّده . ويؤثر الخيال فيِ كيفية إلغاء الشعر ، لا عن طريق التضاد معه ، بل عن طريق توسيط تجربة التدمير : أيِ أنه يدسّ فيِ الوسط لغة تصفه بدقة . يقول بلانشو : «تحل الفرضية محل التاريخ»[١٤] . مع ذلك لا تستطيع هذه الفرضية أن تستمدّ تعبيرها إلا من معرفة معطاة سلفاً ، وتؤكد تماماً استحالة التغلب على الطبيعة الاعتباطية لهذه المعرفة . إن التحقق في الفرضية يؤكد استحالة تطويرها أو توسيعها . فالخيال وتاريخ الأحدث الفعلية يصبّان فيِ العدم نفسه ، أيِ أن المعرفة التيِ تكشف عنها فرضية الخيال تنقلب إلى معرفة موجودة سلفاً ، بكل ثقل سلبيتها ، قبل أن تتكون الفرضية . وتسبق معرفة استحالة التعرف فعل الشعور الذيِ يحاول أن يصل إليها . وهذه البنية دائرية . إذ تتطابق الفرضية المستقبلية التيِ تحدِّد المستقبل مع الواقع التاريخيِ الملموس الذيِ يسبقها بانتمائه إلى الماضيِ . وينقلب المستقبل إلى ماضٍ ، إلى تراجع لا نهائيِ يسميه بلانشو : التكرار الأبديِ ، ويصفه مالارميه بأنه صخب البحر اللامتناهيِ والخاليِ من المعنى بعد أن دمّرت العاصفة كل علامةٍ على وجود الحياة .

لكن أليس لهذه المعرفة بالبنية الدائرية للغة الخيالية من ناحيتها مصير زمانيِ ؟ الفلسفة مطلّعة اطلاعاً جيداً على دائرية الشعور الذيِ يصنع طراز وجوده موضع السؤال . وتعقّد هذه المعرفة مهمة الفيلسوف بقدر كبير لكنها لا تعنيِ نهاية الفهم الفلسفيِ . ويصحّ الشيء نفسه على الأدب ولابدّ من التخليِ عن كثير من الآمال والأوهام الأدبية ، على سبيل المثال ، لابد من طرح إيمان مالارميه بالتطور المتقدم للشعور الذاتيِ ، مادامت كل خطوة فيِ هذا التقدم ستتحول إلى تراجع نحو ماضٍ يزداد ابتعاداً . ويظل من الممكن الحديث عن بعض التقدم ، وعن حركة صيرورة تتشبّث بالعالم الخياليِ للابتكار الأدبيِ . لا يمكن أن يحصل تكرار كامل فيِ العالم الزمانيِ الخالص ، مثلما يحصل حين تتطابق نقطتان فيِ المكان . وما أن يحدث القلب الذيِ وصفه بلانشو حتى ينكشف الخيال بوصفه حركة زمانية ، وحتى تثار قضية اتجاهه وقصده مرّة ثانية . و«هكذا يتم تأكيد كتاب مالارميه المثاليِ تأكيداً غامضاً بعبارات حركة التغير والتطور التيِ ربّما تكون قد عبّرت عن معناها الواقعيِ . وسيكون هذا المعنى حركة الدائرة نفسها»[١٥] . ويقول فيِ مكان آخر: «نحن نكتب دائماً وبالضرورة

الشيء نفسه مراراً ، غير أن لتطوّر ما يظل نفســهُ ثراءً لا يتناهى في تكراره»(١٦). هنا يقترب بلانشو كثيراً من اتجاه فلسفي يحاول أن يعيد التفكير بفكرة النمو والتطور ، لا بمصطلحات عضوية ، بل بمصطلحات تأويلية (هرمنيوطيقية) بتأمل زمانية فعل الفهم(١٧) .

إن نقد بلانشو الذي يبدأ بالتوسط الأنطولوجي يرجع بنا إلى قضية الذات الزمانية . إذْ يتم طرح الوجود عنده ، مثلما عند «هيدغر» ، في فعل إخفائه لذاته ، وبالتالي ، فنحن كذوات واعية ، نقع بالضرورة في شراك حركة الامّحاء والنسيان . إن فعل التأويل النقدي يمكّننا من رؤية الطريقة التي تعيد بها اللغة الشعرية دائماً إنتاج الحركة السلبية ، برغم أنها غالباً ما لا تعي ذلك . هكذا يتحول النقد إلى صورة من صور كشف المحجوب على المستوى الأنطولوجي الذي يؤكد وجود المسافة الأساسية في قلب كل تجربة إنسانية . وخلافاً لهيدغر المتأخر ، لا يبدو أن بلانشو يؤمن أن حركة الشعور الشعري يمكن أن تفضي بنا إلى تأكيد بصيرتنا الأنطولوجية على نحو إيجابي . إذ يظل المركز خفياً وخارج التناول دائماً . فقد انفصلنا عنه بجوهر الزمان نفسه ، ولن نتوقف عن معرفة هذه القضية . ولذلك فإن الدائرية ليست صورة تامة نحاول أن نتطابق معها ، بل مجرّد موجِّه يحفظ ويقيس المسافة التي تفصلنا عن مركز الأشياء . ولن نستطيع أن نسلِّم بهذه الدائرة : فالدائرة طريق لابّد أن ننشئه وأن نحاول أن نبقي عليه . وفي الأغلب تثبت الدائرة حقيقة قصونا . ويحكم البحث عن الدائرية تطور الشعور ، وهو المبدأ الهادي الذي يكوّن الشكل الشعري .

لقد أعادتْنا النتيجة التي استخلصناها إلى سؤال الذات . ففي بحثه التأويلي ، يحرِّر الكاتب نفسه من الهموم التجريبية ، لكنه يظل ذاتاً لابد أن نتأمل في موقعها الخاص . ومثلما يجب «على فعل القراءة أن يدع الأشياء تماماً كما هي عليه» ، يحاول الكاتب أن يرى نفسه كما هي عليه حقاً . ولن يقوم بذلك إلا في خلال «قراءته» نفسه ، من خلال صرف انتباه ضميره نحو ذاته ، لا نحو شكل وجودي لا سبيل إليه أبداً ، ويتوصل بلانشو أخيراً إلى هذه النتيجة نفسها بالإحالة إلى مالارميه : «كيف يستطيع [الكتاب] أن يؤكد ذاته بما ينسجم مع إيقاع تكوينه ، ما لم يخرج من نفسه ؟ فلكي يتطابق مع الحركة الحميمة التي تحدد بنيته ، فلابد أن يعثر على الخارج الذي يسمح له بأن يكون على اتصال بهذه المسافة . فالكتاب يحتاج إلى وسيط ، وفعل القراءة هو الذي يقوم بالوساطة . ولكنه لا يؤديه أي قارىء ... بل على مالارميه نفسه أن يكون صوت هذه القراءة الجوهرية . لقد امّحى وراح ، مثلما راح مركز عمله الدرامي ،

لكن هذا المحور وضعه فيِ تماس مع جوهر «الكتاب» بذبذبة لا تكلّ ، هيِ التعبير الرئيسيِ عن العمل»[١٨] .

تطلُّ ضرورة قراءة الذات ، وضرورة تأويلها ، مرة أخرى فيِ اللحظة التيِ يرتفع فيها مالارميه إلى مستوى البصيرة التيِ تسمح له بأن يشخِّص البنية العامة للشعور الأدبيِ كله . وكبت اللحظة الذاتية عند بلانشو الذيِ يتأكد فيِ صورة الاستحالة المقولاتية (التصنيفية) لقراءة الذات ، ليس سوى خطوة تمهيدية فيِ تأويليته لذاته . بهذه الطريقة يحررّ شعوره من الحضور الماكر للهموم غير الحقيقية . وفيِ عملية تجرّد ذاته عن الشخص depersona lization يحاول أن يفهم العمل الأدبيِ ، لا بوصفه شيئاً ، بل بوصفه كياناً مستقلاً ، «شعوراً بلا ذات» . وليست هذه بالمهمة اليسيرة . إذ لابد أن يمحو بلانشو من عمله كلّ العناصر المستمدّة من التجربة اليومية ، ومن الالتزامات مع الآخرين ، وكل النوازع الشيئية التيِ تميل إلى المساواة بين العمل والشيء الطبيعيِ .

وحين يتحقق هذا التطهير المتطرف سيكون بمستطاعه أن يتجه نحو الأبعاد الزمانية للنص . ويعنيِ هذا القلب عودة إلى ذات لم تكفّ أبداً ، فيِ حقيقية الأمر ، عن أن تكون حاضرة ، ومما لا يخلو من الدلالة أن يصل بلانشو إلى هذه النتيجة بالإحالة فقط إلى مؤلف مثل مالارميه ، يلتقيها مصادفة بشكل غامض ، ويحتاج أن يكشف التأويل من رحلته الفعلية ، على نحو ما تنكشف العلامة المائية فيِ الورقة حين تتعرض للضوء فقط . وحين يهتم بلانشو بكتّاب سبق أن عرضوا لهذه العملية نفسها عرضاً أكثر وضوحاً ، فإنه يحرمهم من فهمه الكامل . وهو يميل إلى تصنيف أشكال البصيرة الصريحة إلى جوار قضايا غير جوهرية أخرى تساعد على جعل الحياة اليومية محتملة ، كالمجتمع أو ما يسميه بالتاريخ . ويفضّل الحقيقة الخفية على البصيرة المنكشفة . وفيِ عمله النقدى يستحسن منظر التأويل هذا أن يصف فعل التأويل أكثر من البصيرة المؤوّلة ، ومن المرجّح أنه أراد أن يحتفظ بالبصيرة ذخيرة لنثره السرديِ .

الذات الأدبية
أصلاً : عمل

چورج پوليه

بعد عدة سنوات من الآن ، ستتلاشى المناقشات التي تضفي على الدراسات الأدبية ، اليوم ، تلك النبرة الخلافية والتعليمية ، أمام القيمة الجوهرية لأعمال ، هي وإن كانت أعمالاً نقدية ، فإنها إنجازات أدبية بالمعنى الكامل للكلمة . فحالة الشعراء والروائيين الذين يكتبون النقد أحياناً ليست بالحالة غير العادية . وفي الأدب الفرنسي وحده يستطيع المرء أن يفكر بسلسلة طويلة تمتد من بودليرحتى بوتور ، وتضمّ مالارميه وفاليري وبلانشو . وغالباً ما كانت طبيعة هذه الفعالية المزدوجة عرضة لسوء الفهم ، فيفترض المرء أن هؤلاء الكتاب ، الخارجين من الاستهواء أو الضرورة ، كانوا يتخلّون بين الحين والآخر عن أكثر أجزاء عملهم أهمية للتعبير عن آرائهم بكتابات أسلافهم أو معاصريهم ، على نحو ما يقيِّم بطلٌ معتزل أداء الرياضيين الأصغر منه سناً . غير أن الأسباب التي دفعت هؤلاء الكتَّاب إلى احتراف النقد ذات أهمية محدودة . ما يهم فعلاً هو أن مقال بودلير عن «الضحك» ، ومقال مالارميه عن «الموسيقى والأدب» ومقال بلانشو عن «أغنية السبرينات» يكاد يساوي في تعقيده اللغوي والمضموني قصيدة نثر من «ضجر باريس» أو صفحة من «رمية نرد» أو فصلاً من «توما الغامض» . لسنا نزعم أن الأجزاء الشعرية أو الروائية من هذه الأعمال توجد على المستوى نفسه الذي يوجد فيه النثر النقدي ، وأنهما يمكن استبدال أحدهما بالاخر دون إحداث تمييز جوهري . فالخط الذي يفصل بينهما يؤشر عالمين لاسبيل إلى المطابقة أو حتى التكامل بينهما ، ويكشف مسار هذا الخط ، في أغلب الحالات ، عن أكثر من الطريق الخفي الذي شكّك فيه المرء أصلاً ، فيشير إلى أن المكوِّنات النقدية والشعرية متداخلة بحيث يستحيل المساس بإحداها دون أن نحتكّ بالآخرى . ويمكن القول عن هذه الأعمال إنها تحتل في داخلها عنصراً نقدياً تكوينياً ، تماماً مثلما أشار فردريك شليغل في مطلع القرن التاسع عشر حين وسم الأدب «الحديث» كلّه بحضور بُعد نقدي يتعذر اجتنابه[1] . وإذا صحَّ ذلك ترجّح النقيض أيضاً ، فأمكن إعطاء النقاد سلطة كاملة للتأليف الأدبي ، ويستطيع بعض النقاد المعاصرين أن يطالبوا بمثل هذا التمييز .

يتميز نقد چورچ پوليه ، عن أيِ نقد آخر سواه ، بأنه يعطي الانطباع بامتلاك تعقيد العمل الأدبي الأصيل ومجاله ، وبإشتباك مدينة لها دروبها وردوبها ، متاهاتها السفلية ، ومشاهدها الشمولية . وعلى مدى السنين الأربعين الماضية كان قد واصل التأمل الذي يتخذ من الأدب الغربي كلّه موضوعاً له . ولقد ظل اتجاه تفكيره ثابتاً على نحو بيّن ، منصبـاً على تحقيـق شمول كان يبـدو باستمرار أنه وشيـك التحقـق . ومن ناحية أخرى ، فقد أظهر قدرة ملحوظة على التحرك ، واضعاً باستمرار تفـكيره في موضع التساؤل ، وملتفتاً إلى مقدّماته الأصلية في محاولة البدء بداية جديدة ، حتى في أحدث نصوصه ، وقد يفسّر الجمعُ بين النزعة الحركية والثبات التناقضـات الواضحة بين الجانب العام والجانب الخاص في نقد پوليه . وقد تواصل تقدم عمله ، على نحوٍ تاريخي فخم ، منذ بداياته في بواكير العشرينات حتى المجلّدات الخمس المتتالية من «دراسات في الزمن الإنساني» . ويبدو أن هذا التقدم يحقّقه اطمئنان ذاتي منهجي يفسّر أصلاً تأثيره الملحوظ وسلطانه . وليس هذا الاطمئنان الذاتي بالواضح فقط : بل لابدّ لأية دراسة أن تضع في الحسبـان القوة الإيجابية للمنهج . لكن حين ينبغي على أي موقف نقدي أن يتحول إلى موقع نقدي مباشرة ، ولا سيما في النوبة الجدالية التي تطغى مؤقتاً ، فقد يموّه التصلب الخارجي على الوجه الآخر ، وهو الجانب الأكثر حميمية ، الذي يبقى عمل پوليه مفتوح النهاية ، وإشكالياً ، وشخصياً على نحوٍ لا فكاك منه ، وغير قابل للنقل ، ومندمجاً بتراث تاريخي ليست له إلا علاقة بعيدة جداً بنزاعات الساعة . كان موقع پوليه موقعاً بارزاً في المؤتمرات الكثيرة والحوارات النقدية العامة التي جرت مؤخراً . برغم ذلك فلم يكن بإمكانه تحقيق ذلك ، إلا عن طريق مقولات متصلبة وتخطيطية ، هي أكثر مرونة بكثير حين تطبّق على النصوص الأدبية منها حين تطبّق ضد المناهج النقدية الأخرى . لهذا السبب نفضّل أن نبدأ قراءتنا لچورچ پوليه ، لا من الأجزاء النسقية ، بل في حالات استواء الأضداد ، والأعماق والشكوك والشبهات التي تغطّي وجهه الأكثر خفاء ، ويمكن فهم الهدوء النسبي للمنهج فهماً أفضل من خلال تجربة الصدق الصعبة التي تقف وراء . أما الطريق المعاكس بالبدء من الاطمئنان الراسخ، فيخاطر بتضييع النقطة الجوهرية .

يدعونا چورچ پوليه نفسه بأن نبحث ، عند دراسة كاتب ما ، عن «نقطة انطلاقه» عن تجربة ينتظم عمله كله منها وفي مركزها وحولها . وتختلف «نقاط الانطلاق» نوعاً عند كل كاتب ، فتحدده في فرديته ، ويكمن اختبار أهميتها في قدرتها على أن تكون ،

بصورة مؤثـرة ، مبدأ منظماً لجميع كتــاباته ، مهما كانت الحقبـة التي ينتمي إليـها أو الجنس الذيث يكتب فـهى (عمل منتـه ، شذرة ، جملة ، رسـالة ، ألخ) . ومن ناحـية أخـرى لا يسـتـحق أن يسـمـى «عمـلاً» إلا ذلك المتن الكتـابي الذي يمكن الإمسـاك به وتنظيمه تماماً . وتفيد نقطة الانطلاق بكونها المبدأ الجامع لمتن واحد ، بينما تساعد على التمييز بين الكتاب ، أو حتى بين حقب التاريخ الأدبي .

من المغري أن نتأمل في مسار پوليه على هذا النحو ، لكن سرعان ما سيتضح في هذه الحالة ، أن الفكرة ليست بسيطة ، فكونها تساعد كمبدأ منظِّم وفي الوقت نفسه كمبدأ مميِّز ، يشير إلى درجة معينة من التعقيد . مع ذلك فإن هذا التعقيد ليس بأكثر إشكالية من الوحدة والتمييز التلقائيين اللذين يواجههما المرء في أي فعل تقترفه ذات واعية . وتنشأ صعوبات أكبر من الحاجة إلى تحديد نقطة الانطلاق مركزاً وأصلاً معاً . ويمكن لنقطة الانطلاق ، كما يشير اسمها ، أن تكون أصـلاً زمانياً ، ولذلك فهي لحظة تتجه بالكامل نحو المستقبل منفصلة عن الماضي . من ناحية أخرى ، حين تتعرف كمركز ، فإنها لا تعمل عمل المبدأ النشوئي ، بل عمل المبدأ المنظِّم البنيـوي . وما دام المركز ينظِّم جوهراً يمكن أن يكون له بعده الزماني (ويبدو في الوهلة الأولى أن هذه حالة الأدب مثلما يفهمه پوليه) فهو يساعد كنقطة إحالة تُنسِّق أحداثاً لا تتطابق زمـانياً .

ولا يعني هذا سوى أنّ المركز يسمح بالربط بين الماضي والمستقبل ، ومن هنا فهو يعني التدخل الفاعل والمكوِّن للماضي . ومن منطلق الزمان ، لا يمكن للمركز أن يكون أصلاً ومصدراً أيضاً في الوقت نفسه . ولا توجد هذه المشكلة على النحو نفسه في المكان ، حيث يمكن للمرء أن يتصوّر مركزاً يمكن أن يكون أصلاً أيضاً ، كما في حالة المحاور الديكارتية للهندسة التحليلية . غير أن الأصل حينئذ يكون مجرّد مفهوم صوري مفرغ من أية قوة توليدية ، ومجرّد نقطة إحالة أكثر مما هو نقطة انطلاق ، وليس الأصل والمصدر بمتطابقين قبلياً Capriori بل يمكن أن يتبلور بينهما توتر إبداعي ، وينمو عمل چورچ پوليه في ظل هذا التوتر ، ويتوصل لهذا السبب ، إلى أسس الأدب الخفيـة .

نواجه مشكلة المركز والأصل بدءاً من كتابات پوليه الأولى فصاعداً ، ولن تكفّ عن مراودته ، بصرف النظر عمّا صار لديه فيما بعد من المعرفة والغموض . وهو يقابلها ،

قبل كل شيءٍ ، لا بطريقة نظرية مجرّدة ، بل كما يواجه روائيٍ شاب القضية العملية فيِ تأليف سرد مقنع . وفيِ مقالة مثيرة تعود بتاريخها إلى عام ١٩٢٤ ، يتكرر استعمال تعبير «نقطة الانطلاق» ، وإن كان ذا نبرة سلبية فيِ الغالب[٢] .

يحاول پوليه أن يعرِّف «الرواية الجديدة» فيِ تلك الفترة فيِ تضاد مع سلفيه ، جيد وبروست ، ويبدو مقتنعاً أنه لا يوجد أصل حقيقيٍ ، فيِ السرد الروائيِ ، مادام المرء معتمداً دائماً على أحداث سابقة . وعلى الروائيِ المنهمك فى خلق «شخصية» عن طريق وصف الأفعال والمشاعر التيِ تبدو تلقائية ، أن يمتلك تصوراً لمخطط قَبْليٍ ، يفيد بشعورٍ قليلٍ أو كثيرٍ كمبدأ للانتقاد . أمّا عالم السرد الروائيِ المتصل والحركيِ والرجراج فيجب أن يسبقه عالم سكونيٍ ومحدد يفيد كـ «نقطة انطلاق» له . ولا تماسّ فعلياً بين العالمين : «يوجد الشكل [الخاص بالأفعال التيِ ترويِ القصة] فيِ جميع الأزمان . إذ يتم تشكيله أصلاً قبل أداء الأفعال ، وحركته الوحيدة هيِ البسط المتدرج، وهو يتحرك ليتنفس، ليوجد ، ولا يستطيع أن يبدأ بالنمو إلا بعد هذا الكد التحضيريِ . ربما تعجّب المرء لسماعه عن حقيقة يتم إدراكها بشكلين فيِ الوقت نفسه : شكل كينونة being وشكل صيرورة becoming دون أن يتكبد المؤلف عناءً فيِ عقد أية رابطة بينهما ليكتشف عاملاً ما مشتركاً بينهما ... نرى بطلاً جرى اختياره اختياراً واعياً ، وتم حساب أفعاله وتعديل سلوكه لمغامرة جرى التنبؤ بها حتى قبل أن تكون . ونحن نشهد نقطة انطلاق ، وميلاداً، ثم حركة . يركز الكاتب على تطور مريع مفاجيءٍ ، قد يعود إليه فيما بعد ، أو يعطينا تهيئة ساكنة وبطيئة تنبع من تفصيل دقيق ، تحليل مرئيٍ أو خفيٍ ، غير مقصود أحياناً ، يحتويِ على فكرة الفعل ، وإن تكن بطريقة مشوَّهة ، معدَّلة ، تندمج فيِ العرض ، وإن لم تتناسب معه» . فضلاً عن ذلك ، وفيِ سياق هذه المقالة ، تعرِّف الرواية المسمّاة «كلاسيكية» ، (والإشارة إلى «أدولف» و «دومينيك») من خلال انقطاع مشابه بين مظهر فعل موحَّد و «معطى» سكونيٍ سابق :

«إن الفعل المشترك الذيِ يتم فيه اختيار مراحل متتابعة بطريقة توحيِ بالتماسك المتبادل ، يتطلب إيجاد نقطة انطلاق ، أو نوعاً من المسلّمة الكامنة فيِ شخصية البطل، وفيِ إطار الفعل المستقبليِ أيضاً . وقبل وجود الرواية نفسها ، على المرء أن يبتكر رواية أخرى ، مفرَّغة تماماً فى الفعل ، ولكنها تُنَظِم مع ذلك تطوّر الحبكة بكل ما فيها من منطق لازم : أيِ أن بنائين خياليين مختلفين يقيمان فيِ الموضوع نفسه . وليس هذان البناءان بالمختلفين وحسب ، بل هما متناقضان ولايمكن التوفيق بينهما أبداً فيِ

حركة الحياة اليومية . يضم الأول نقطة انطلاق ، وشخصيات متشكلة بالكامل ، وماضياً مستقراً ، ونبرة أخلاقية ، بينما يتألف الآخر من الأفعال التي تسم تطور الشخصيات فقط ، ولكنه لايضم الشخصيات نفسها ، ولا مصيرها النهائي» .

تجمع هذه النصوص بين معرفة واضحة بالمتطلبات التي تحكم الرواية وبين رغبة عارمة في الاشتراك بالقوة التوليدية للمصادر والأصول . ويجري ، باستمرار ، التأكيد على الحاجة إلى التأليف للجمع بين العناصر المنفصلة : «كل فنان هو في الحقيقة إنسان صانع Homo Faber يستطيع أن يحقق بفعل من أفعال ذكائه ، انفصالاً مرغوباً ومعقولاً ونسقياً ، وهو انفصال طبيعي ويتيح له الجمع بين العناصر المتنافرة . ونحن نقرّ علناً أن التأليف والتزيين يعتمدان على وسائل وحيَل»[٣] . ولكن بعد إبراز الحاجة إلى التأليف ، يتم التأكيد أخيراً على حاجة مختلفة بوصفها مشروع الكاتب الحقيقي : وهي التمرّد ضد خدعة السرد شبه المتصل ، وبمعرفة أنّ القصة هي في حقيقتها نتيجة قطيعة جذرية بين عالم حاضر وعالم سابق عليه ، قد يختار أن يظلّ سلبياً تماماً بدلاً من ذلك ، ويستسلم [الكاتب] لحضور اللحظة الحدسي ، وإذ يحمله تيار أعمق يصهر الماضي بالحاضر ، والذات بالموضوع ، والحضور بالمسافة ، يرجو الكاتب أن يصل إلى اتصال أو استمرارية عقلية أكثر جذرية ، وهي استمرار المصدر ، أو الدافع الإبداعي نفسه : «بفعل نسيان معيَّن ، كنسيان بروست لأفكار وذكريات لاحصر لها تقف في طريق أحاسيسه مثلما بفعل اطمئنان لمدركاتنا الحسيّة ، مماثل لما يسميه برغسون : بالتعاطف ، نستطيع ، أن نتأمل ما يحدث في أنفسنا باعتباره وجوداً على الصعيد نفسه الذي يحدث فيه العالم الخارجي . في الرواية التي نحلم بها سيكون الإطار الزماني – المكاني الشخصية الوحيدة . ثم تسري الحياة في الصور وفينا نحن أيضاً . لسنا نطفو ولسنا نغطس . إننا نعيش في قلب الكون ، والكون هو كل ما يوجد . لقد اختفينا نحن أيضاً ... إن العلاقات بين الأشياء تزداد رهافة ، كظلال دائمة الحركة ، كالضوء الذي ينحسر ويفيض من تيار لايكاد يدرك . كل شيء يتغير . ولا شيء يتخطى حدود الفهم ، بسبب فكرة الفهم نفسها ، فقد اختفت الحاجة المحسوبة إلى التفسير ، وكأن هناك فعل إيمان لا نعرف أهو متجذّر فينا أم في الطبيعة . كل شيء يتغير ، لكننا لا نعيه ، لأننا واقعون في شراك هذا التغيير . لقد صرنا نحن التغيُّر نفسه . وضاعت كل نقاط الدلالة . اتحد الزمان والمكان . وصار دافع واحد يحمل الأشياء كلها إلى هدف غائي يتخطى حدود المعرفة» ....

تشير حدة هذه النبرة إلى أن هذه الفقرات تعبّر عن إغراء روحيٍ أصيل يتجاوز التأثير الآنيِ أو التقليعات الفكرية . وبعد مسافة أكثر من أربعين سنة قد يبدو توهج هذه المصطلحات البرغسونية غائماً قليلاً . ولمجرّد محاولة وضع هذه الجماليات موضع التطبيق فيِ الرواية فقد نشرها پوليه فيِ الفترة نفسها التيِ ظهرت الآن مؤرخة بها . مع ذلك لابد أن يتذكر المرء الحركة بوصفها إحدى الموضوعات المتكررة التيِ تعاود الظهور طوال العمل .

لعلّ من الخطأ أن نتحدث عن سلبية هنا ، فقد تعنيِ السلبية الخالصة والخسران الكامل لكل اتجاه زمنيٍ ومكانيٍ فيِ عالم لا نهائيٍ وخاوٍ ، قياساً بـ «حياد اللجة المطابق» الذيِ يتحدث عنه مالارميه فيِ قصيدته «رمية نرد» . فيِ نص پوليه لا ينقل اختفاء «كل نقاط الدلالة» تجربة مندمجة بالكامل فيِ الواقع . وكونه يستخدم مصطلحات مثل «القصد» أو «الفورة» ويمضيِ فيِ مفردات غائية يؤشرٍ أن السلبية ليست استرخاء الشعور ، بل هيِ مكافأة الشعور التيِ يتلقاها لكونه قادراً على التطابق مع حركة أصيلة بحق . وهذا ما يجعل الحديث ممكناً ، فيِ مثل هذه الحالة عن نقطة انطلاق حقة بدلاً من نقطة الانطلاق الزائفة التي يدّعيها الروائيون الذين يظلون معتمدِين على الحضور الخفيِ للأحداث السابقة .

يعاود هذا الاغراء الجذريِ نفسه الظهور ، بصورة مختلفة ، فيِ نقد چورچ پوليه وسرده حتى نشر الجزء الأول في كتابه «درسات فيِ الزمن الإنسانيِ» سنة ١٩٤٩ . أصلاً لقد أدّى الزمان دوراً فيِ مقالة عام ١٩٢٤ ، برغم أنه ظهر وسيلة يخفيِ بها الروائيون «الكلاسيكيون» خدعة الاستمرارية الموهومة : «ربما لا توجد روايات أكثر تشاكلاً وأكثر اتصالاً من الروايات [الكلاسيكيةّ] . ولعلّ مردّ هذا إلى عامل ثالث يتظاهر بتعليق التضاد بين المكان والديمومة . وذلك هو عامل الزمان ، الذيِ هو اصطناعيِ فيِ ذاته ، ولكنه نتاج طبيعيِ لعقلنا ...» . والاعتقاد بأن الزمانية هيِ مجرد قناع يستطيع أن يفرضه العقل الإنسانيِ على وجه الواقع لن يعاود الظهور بمثل هذه الصورة من التعبير المباشر . ولكنه يظل ثابتاً آخر من ثوابت فكر پوليه ، وسيحتفظ أبداً بدرجة من التضاد بين الزمان والديمومة ، التضاد الذى هو فى حقيقته صورة من التوتر بين المصدر (أصل الديمومة) والمركز «بؤرة التجمع الزمانيِ» .

فيِ المقالة البرغسونية الهادئة عام ١٩٢٤ ، يظهر الزمان بوصفه صورة دنيا من المكان ، وبوصفه حيلة من حيل الذهن . ولم يكن لينتظر حتى الجزء الأول من «دراسات من الزمن الإنسانيِ» ليكتسب دلالة وجودية أعمق بكثير فتفاؤل النص المبكّر ، أو فعل

الايمان الذي يسمح لپوليه بأن يتحدث عن الدافع الإبداعي وكأنه فعل خفّة تلقائي: «لسنا نعوم ولسنا نغطس»، سيكون قصير العمر. نبرة النص المتأخر أكثر كآبة بكثير، ربما لأن تجربة الروائي في مواجهة صعوبات الجنس الداخلية التي فهم به استواء الأضداد خير فهم، قد لعبت دوراً في تغيير المزاج هذا . ومهما كانت الحالة، ففي اللحظة نفسها التي يجد فيها پوليه الشكل والمنهج الذي يتيح له تطوير قواه النقدية كاملة، تنفصم عرى الثقة في الائتلاف السعيد بين حركات الفكر وحركات العالم. وتحلّ محلها تجربة تجد خير تعبير عنها في الاقتباس من «نيكول» الذي يظهر في مقدمة «درسات في الزمان الإنساني»: «نحن كالطيور المحلِّقة في الهواء، دون أن تقوى على البقاء معلقة بلا حركة، ودون أن تقدر على البقاء في مكانها لأنها تفتقر إلى شيء صلب يسندها، وليس لها من القوة والطاقة ما يكفي للتغلب على الثقل الذي يجرّها إلى الأسفل»[٥] .

يبدو أن پوليه يشترك بهذه التجربة، ويجدها لدى جميع الكتّاب الذين يدرسهم، بسلبية تتضاعف حين يمضي المرء قدماً في تاريخ الفكر الغربي من العصور الوسطى حتى العصر الحاضر. وتحدث يقظة الشعور دائماً بوصفها يقظة لضعف روابطنا بالعالم. ويتخذ الكوجيتو (الأنا أفكر Cogito) في فكر پوليه شكل شعور يستيقظ من هشاشة جذرية، ليست سوى تجربة الزمان الذاتية. مع ذلك يجب ألاّ ينسى المرء أن هذا الشعور ليس بأصلي بل هو مستمد، أي هو المعادل لقصد يهدف إلى التطابق تماماً مع أصل الأشياء، ويشير الإحساس بالهشاشة والعرضية إلى طبع الشعور في بحثه عن حركة نشوئه .

يفسر هذا لماذا يكون نوع العاطفة المصاحبة للكوجيتو، مثل كونها إحساساً بالسعادة أو التعاسة، ذا أهمية ثانوية . يبدأ بعض الكتاب في حالة سعادة. لحظة الاحساس عند روسو، مثلاً، وهي اللحظة التي تشكِّل «حالة طبيعية» في كتاباته النظرية إسقاطاً لها على نطاق تاريخي أوسع، هي إيجابية بالكامل ... «في حالة الإحساس الخالص الذي هو في الوقت نفسه نشاط خالص وشعور بالوجود، الإنسان سعيد تماماً، لا تساوره التوترات: يملأ العالم ويملأه العالم. ويشكل هذا الهدوء وحالة الانسجام مع الذات الذي هو أيضاً انسجام مع الطبيعة» السعادة الحقيقية الوحيدة، والتحقق الوحيد الذي يمكن أن نسميه بالمطلق ...»[٦] . ويصحّ الشيء نفسه على كاتب معاصر مثل جوليان غرين: «في روايات جوليان غرين، برغم المناخ المعتم الذي يكتنفه القلق، تأتي دائماً لحظة يقترن فيها على نحو غامض الشعور بالسعادة، الوعي بالذات والإحساس، في تجربة تكون نقطة البدء ونقطة الأوج ... وحتى نقطة

النهاية لتاريخهم . وعلى حين غرّة ، وفي أغلب الأحيان دون سبب واضح ، تستيقظ شخصياته حرفياً إلى حالة من السعادة القصوى ، وفي اكتشافهم للسعادة ، يكتشفون أنفسهم . وفجأة تفعمهم سعادة بلا سبب لا تأتي من مكان معيّن ، وتتخلل أرواحهم ، كما تتخللّ الريح الأشجار»[٧] .

لكن يقظة الشعور يمكن أن تكون مؤلمة عند كتاب آخرين . هكذا هي عند مارسيل بروست حيث «... اللحظة الأولى ليست لحظة غزارة ونشاط . فهو لا يشعر بأن إمكانات مستقبله ، أو وقائع حاضره تحمله وتجتاحه . ولا يعود سبب شعوره بالفراغ إلى شيء ما يخفق في مستقبله ، بل إلى هوّة في ماضيه ، شيء ما لا وجود له ، وليس شيئاً لم يعد يوجد . وهي تشبه الكينونة الأولى التي أضاعت كل شيء ، وأضاعته هو أيضاً وكأنه ميّت ...»[٨] . ويظهر الإحساس نفسه «بعدمية الأشياء الإنسانية» (كما يقول روسو) وقد اتخذ شكلاً مختلفاً كنقطة انطلاق عند بنيامين كونستان :

«ما يظهر أولاً عند بنيامين كونستان ، ويهدّد بأن يصير شرطاً دائماً ، هو غياب أية رغبة لإشراك نفسه بالحياة ... ليست لدى الإنسان علّة وجود . وجوده لا معنى له ، وليست له القدرة لإضفاء معنى عليه ... لقد استقرّ كل شيء منذ البدء بحقيقة كونه شرطاً فانياً ... إن مجرى حياته كلّه محدّد بالحدث الذي يسم خاتمته . والموت وليس سواه هو ما يعطي الحياة معنى – وهذا المعنى سلبيٌّ بالكامل»[٩] .

إن المزاج الأوّلي ، سواء أكان إيجابياً أم سلبياً ، هو عرض من الأعراض الدالة على التغيير الذي يحدث في العقل حين يزعم أنه توصّل إلى مكان أصله أو أعاد اكتشافه . وفي الثبات الخادع لكل شعور يومي ، الذي هو نوع من السبات في الحياة الواقعية ، يأتي الانطلاق الجديد مثل صحوة مفاجئة تهزّنا وتدلنا على انقطاع الحركة الأصيلة . ويجد پوليه نفسه متفقاً مع استعمال كلمة «حركة» الفرنسية **Mouvement** في القرن الثامن عشر للإشارة إلى الانفعال التلقائي[١٠] . وإذا جرّب نقطة انطلاقه بوصفها توتراً انفعالياً قوياً ، فهي تغيير في الأساس ، أي حركة منفصلة من حالة شعور إلى أخرى . فهو لا يدركها بوصفها نزوعاً إلى التحرك في جوهر ما ظلّ حتى ذلك الحين ساكناً ، ولا هي حركة تولّد يتحول فيها العدم إلى كينونة : بل تظهر بوصفها إعادة اكتشاف حركة دائمة وموجودة سلفاً ، وتشكل أساس الأشياء كلها . وغالباً ما يصوغ پوليه هذا الجانب من فكره صياغة أكثر وضوحاً بالإحالة إلى كتّاب القرن الثامن عشر . هكذا يجري تعريف الكلمة المفتاح عن لحظة المرور **Instant de Passage**

(أيِ اللحظة انفصالاً) بكل ثرائها فيِ المقالة التيِ كتبها عن الأب بريقوس : «تُميِّز «لحظة المرور» ، عند بريقوس ، الوثبة المفاجئة من طرف إلى طرف آخر . إنها اللحظة التيِ يلتقى فيها الطرفان . ولا يهمّ إن كانت الوثبة تحدث من المتعة الأكبر إلي اليأس الأعمق أو بالعكس ... فالكلمة لا تصف أبداً حالة ذهنية مستقرة ، بل هيِ حالة مرور état de Passage ، حالة أقل من حركة النقلة التيِ يمرّ بها الذهن ، فيِ اللحظة نفسها ، من موقع إلى نقيضه تماماً»(١١) .

هذه الكلمة ذات أهمية حاسمة ، ليس فقط كمفهوم نظريِ بين مفاهيم أخرى ربّما تكون مذكورة بقوة ، بل بالنسبة إلى الممارسة النقدية عند بوليه أيضاً . فلكونها حاضرة منذ البدء ، تبدأ باتخاذ شكلها النهائيِ منذ الجزء الأول من «دراسات فيِ الزمان الإنسانيِ» . ففيِ مقدمته لهذا الجزء ذكر بوليه « أن أهم اكتشاف قام به القرن الثامن عشر هو ظاهرة الذاكرة» ، مع ذلك فإن ما يتبلور فيِ النهاية هو مفهوم اللحظوية الذيِ يناقض الذاكرة ويتخطاها ، بوصفه أهمَّ بصيرة فيِ الكتاب . تحلّ لحظة المرور محل الذاكرة ، أو بعبارة أدق ، تحل محلَّ الوهم الساذج الذيِ يرى أن بإمكان الذاكرة أن تهزم المسافة التيِ تفصل اللحظة الحاضرة عن اللحظة الماضية . واللحظة عند بوليه ، هيِ «على وجه الدقة ما يحفظ الأزمنة المختلفة من التداخل والاندماج ، بينما يجعل بالإمكان لها أن توجد على التواليِ ... يعيش [الإنسان] فيِ الحاضر متجذراً فيِ العدم ، فيِ زمان لا يرتبط بزمن سابق عليه البتة»(١٢) ... تصير الذاكرة شيئاً مهما بوصفها إخفاقاً ، لا إنجازاً ، وتكتسب قيمة سلبية تفيض تدريجياً من المقالات النقدية لتلك الحقبة وهكذا ينقلب الوهم القائل بأن الاستمرارية تستطيع أن تستعيدها فعل ذاكرة ما إلى مجرد لحظة انتقال أخرى . فليس سوى العقل الشعريِ من يستطيع أن يجمع شظايا الزمان المتفرقة فيِ لحظة واحدة ويمنحها قوة توليدية .

ومن هنا فصاعداً سينتظم نقد بولية حول هذه اللحظة أو حول هذه المتوالية من اللحظات . وينبثق اطمئنانه المنهجيِ من إمكانية بناء وتبرير نموذج يمكن أن يضمّ كامل العمل فيِ إطار فضاء ضيق نسبياً من السرد النقديِ المتماسك ، مبتدئاً من موقف أوَّليِ ومنتقلاً عبر سلسلة من التحوُّلات والاكتشافات إلى خاتمة كافية ومقنعة لأنها متصوَّرة من قبل . ولا يتبع هذا الخط السرديِ خط حياة المؤلف ، ولا يتبع أيضاً الترتيب الزمانيِ التاريخيِ لكتاباته . ويرغم محافظة بعض كتب بوليه على السياق الزمانيِ لتاريخ الأدب التقليديِ وجنيها منه بعض الفائدة ، فيمكن التخليِ عن هذا

الترتيب دون فقدان أيِ شيء جوهريِ[١٣] ، وليس للقص النقديِ أية إحالة إلى أيِ شيء خارج العمل ، فهو مبنيِ فى كامل نصوص المؤلف وقد مُسِحَتْ بنظرة شمولية . وبرغم ذلك فهو متمفصل حول عدد من المراكز التيِ لا يستطيع أن يتشكل من دونها . وتسقط حبكة هذا السرد النقديِ فى نموذج ذيِ شكل واحد فى الغالب لا يستطيع أن يحول دون تنوعات الفرد أو الجماعة ، لكنه يحدد فيِ واحديته وتماثله ، الشعور الأدبيِ بوصفه متميزاً عن بقية أشكال الشعور .

ويتم تنظيم السرود النقدية المختلفة ، من حيث تماثلها الأساسيِ ، من خلال سلسلة من الأحداث الدرامية : حالات القلب ، والتكرارات ، والوجوه المعاكسة ، والحلول ، وكل منها يتطابق مع «لحظة مرور» معينة . والكوجيتو الأصليِ هو إحدى هذه اللحظات . وهو مشفوع بسلسلة من الأحداث المشابهة فيِ مواقف أقل أو أكثر تعقيداً قياساً بالدافع الأصليِ . وقُرَّاء بوليه متعوِّدون على أفعال الانكفاء التيِ ينقلب فيها بتغيير اتجاه مفاجيء ، طريق اليأس المغلق إلى طريق أمل رحب ، أو بالعكس ، وفيِ دراسته عن بنيامين كونستان ، يصف عدمية كونستان وصفاً مقنعاً بأن من المستحيل أن نتخيل طاقة تقوى على إنهاضهِ من إعيائه . مع ذلك ، نعلم بعد صفحات قليلة بوجود لحظة «تعود بين الحين والآخر وتمكِّنه من أحداث قطعية تامة مع حياته السابقة». يبدو أن كونستان يمتلك قدرة على الانقلاب الجذريِ لايمكن تفسيرها مادامت تمثِّل جوهر الانفصال والانقطاع ، لكنها تستطيع أن تقلب الموقف اليائس [إلى نقيضه]. «نستطيع أن نقول إن كل إنسان يحمل فيِ داخله مَلَكَةً تغيير مصيره عدداً لا نهائياً من المرات»[١٤] ، يجد كونستان نفسه بعدها «فعالاً على حين غرّة ، ومنصرفاً باهتمام ، ليس فقط من خلال المادة التيِ تشغل انتباهه فيِ تلك اللحظة ، بل من خلال أيِ شيء حيِ فيِ محيطه . والقلب الذيِ تحدثه مجرّد مصادفة مشفوع بيقظة شعور يتأمل الطبيعة العجيبة لهذا الحدث . وللسبب نفسه يمر فكره فيِ لحظة مرور جديدة من السلبيِ إلى الإيجابيِ ، من «اللا» إلى «النعم»[١٥] . وتنشأ حقبة من الإنتاج الأدبيِ الكبير ، حتى يعيده فيِ هذه الحالة الجزئية انقلاب أخير إلى اللامبالاة المكبوتة التيِ كانت موجودة منذ البدء . فتتكون الرحلة من متوالية من اللحظات التيِ تلغيِ كل منها ما سبقها ، مهما كان ، إلغاءً تاماً . ولا يستطيع الناقد إلاأن يؤلف هذه الرحلة ويموِّه عليها ، لأنه ينظم خطاً زمنياً متخيلاً من حالاته الفكرية المتقطعةِ ولكن المتعاقبة سردياً ، وتجمعها لحظة مرور تفضيِ من حالة إلى أخرى .

تتضح بنية هذه العملية الزمانية اتضاحاً خاصاً فيِ النصوص التيِ تعنى بمارسيل بروست . ففيِ سلسلة من المقالات التيِ تغطيِ عدة سنوات سيزداد پوليه اقتراباً من تحديد حركة بروست الذهنية . ويتم تقديم تطور بروست (مثلما هو تطور بروست نفسه) كمتوالية من التحولات فيِ نظرة الروائيِ للزمان . فيِ البداية يرتد بروست ، وقد علق فيِ شراك شعوره القاحل ، إلى الماضيِ علي أمل العثور على رابطة ثابتة وطبيعية بينة وبين العالم . وبعد أن يفلح فيِ هذا البحث عن الماضيِ المستعاد ، سيكتشف القوة التيِ تجعل من الماضيِ أقوى ركيزة ممكنة لوجوده . وفيِ أول انقلاب ، سرعان ما يظهر أن الحالة ليست كذلك . فقوّة الذاكرة لا تكمن فيِ قدرتها على بعث موقف أو إحساس كان قد وجد حقاً ، بل هيِ فعل مكوّن للعقل المرهون بحاضره ، والمتجه نحو مستقبل اتساعه . ولا يتدخل الماضيِ إلا بوصفه عنصراً شكلياً خالصاً ، بوصفه إحالةً أو رافعة يمكن استخدامها ، لأنها مختلفة وبعيدة ، لا لأنها أليفة وقريبة . وإذا أتاحت لنا الذاكرة أن نكون على اتصال بالماضيِ فليس ذلك لأن الماضيِ ينصرف كمصدر للحاضر ، بوصفه استمرارية أو اتصالاً زمانياً كان قد نُسيَ ، ثم استعدنا إدراكه مرّة أخرى ، فالتذكر لا يصلنا محمولاً بجريان زمنيِ . بل بالعكس ، فهو فعل متعمد يقيم علاقة بين نقطتين منفصلتين من الزمان لا توجد بينهما علاقة استمرار . التذكر ليس فعلاً زمانياً ، بل فعل يمكّن الشعور من «العثور على طريق إلى اللازمانيِ»[١٦] ، وفى التعاليِ على الزمان جملة وتفصيلاً . ويؤدى مثل هذا التعاليِ إلى رفض كل ما يسبق لحظة التذكر بوصفه خادعاً وعقيماً فيِ علاقته المضلّلة بالحاضر . وقد مرّت تماماً قوة الابتكار إلى الموضوع الحاضر وصارت تكشف عن قدرتها على خلق علاقات لا تعتمد البتة على التجربة الماضية . وكانت نقطة الانطلاق ، فيِ الأصل ، لحظة قلق وضعف لأنها كانت تشعر بأنها لا تستند إلى أيِ شيء يسبقها . ولقد حرّرت الآن نفسها من الثقل الخادع الذيِ كانت تنوء تحته ، وصارت لحظة إبداعية بامتياز ، مصدر الخيال الشعريِ عند بروست ، وأصل السرد النقديِ يجعلنا پوليه بوساطته نشارك فيِ مغامرة هذا الخلق أيضاً . هكذا يدور السرد النقديِ حول الإثبات المركزيِ : «الزمان المستعاد هو الزمن المتعاليِ» . ولن يتحوّل تعاليِ الزمان إلى قوة إيجابية إلا إذا تمكن من الدخول ثانية فيِ العملية الزمانية . لقدحرّر نفسه من ماضٍ مرفوض ، لكن هذه اللحظة السلبية لابدّ أن تكون متبوعة الآن بهمٍ ينشغل بالمستقبل الذيِ يولّد ثباتاً جديداً منفصلاً تماماً عن ديمومة الذاكرة البرغسونية المتصلة . وفيِ الكتاب

الموسوم بـ «نقطة الانطلاق» تتحول أولية اللحظة الإبداعية على الماضي ، واللحظة المتحولة على تاريخ الأدب ، إلى همٍّ صريح بوجود العمل المستقبلي . وكان مثل هذا الهمّ غائباً تماماً في مقال عام ١٩٤٩ الذي كان يقول فيه إن رواية بروست «بلا ديمومة» أو «تموّه على الديمومة بوجود استرجاعي» . في حين نجد في مقال عام ١٩٦٨ أن «العمل الأدبي ... يكشف كيف يمر من زمانية آنية ، أي متوالية من الأحداث المنفصلة التي تكونً السرد ، إلى زمانية بنيوية ، أي الالتحام التدريجي الذي يوحدً العمل من حالة اللاشكل الآنية إلى الحالة المتشكلة الباقية»(١٧) . وها نحن ، نشهد في الحقيقة «لحظة مرور» جديدة تقلب المنظور مرة أخرى . في البدء يتم التأكيد على أسبقية خادعة للماضي على الحاضر والمستقبل ، ثم يستتبع هذه المرحلة اكتشاف أن القوة الشعرية الفعلية تكمن في لحظة تعالٍ زماني : «ليس الزمان هو الذي يذُعن لنا ، بل اللحظة . ففي اللحظة المتعينة يُترك لنا أمر إيجاد الزمان» . لكن مادامت اللحظة ستعود بعدئذٍ إلى الاندماج في الزمان ، فنحن نعود في الحقيقة إلى فعالية زمانية لاتقوم على أساس الذاكرة ، بل على أساس قوة العقل المولّدة للمستقبل . وهكذا فإن دراسة عام ١٩٦٨ عن مارسيل بروست هي القلب الدقيق للدراسة السابقة عليها عام ١٩٤٩ ، إذ يتم استبدال التطلع إلى الماضي بتطلع مشبوب مساوٍ نحو المستقبل ، الذي لابد أن يجرِّب خيباته ، ويجد ستراتيجياته ، ويصل إلى حلوله التجريبية برغم ذلك لايمكن القول إن هذين النصّين متناقضان بأي شكل . إذ هما لا يصدران أحكام قيمة ، أو يطلقان تعبيرات معيارية عن أسبقية مفترضة للمستقبل عن الماضي . بل تنبثق أهميتهما بدلاً من ذلك من الحركة التي يولدها تفاعلهما الجدلي . لاشك أن توكيد الزمان المولِّد للمستقبل والقابل للديمومة هو تعبير مهم في ذاته ، لكنه يهمّ في مايمثله أكثر مما يهمّ في ما يؤكده : فهو لحظة المرور الأخرى التي تسمح بأحدوثة جديدة في سرد الابتكار الأدبي اللانهائي .

بفرز فكرة «لحظة المرور» على هذا النحو بوصفها المبدأ البنيوي الرئيسي في نقد پوليه ، قد يبدو أننا استبدلنا المركز بالأصل . ولعلّنا أعدنا تقديم الزمان بطريقة كانت قد أنكرتها أصلاً مقالات پوليه القديمة كنقيض لميوله الروحية الأعمق . وبرغم أنه يرفض تجربة الكاتب عن ماضيه ، تظل حقيقة أن الخطاب النقدي لايتحقق في الوجود دون تدخّل هذا الماضي – تماماً مثلما لا يستطيع الروائي عام ١٩٢٤ أن يبني سرداً لايقوم ، أراد أو لم يُرد ، على نمطٍ تولّد ، بكونه تصوراً قبْلياً ، قبل العمل الفعلي . فهل

نستخلص من ذلك أن پوليه كان عليه أن يهجر مشروعه الأساسيِ الناشئ عن ضرورة منهجية ، لأنه كان عليه أن يعلن عن رغبته في التطابق مع حركات فكره المتولّدة ، لكي يبني سرده النقدي المتماسك ؟

لايمكن التفكير بهذا السؤال ما لم نأخذ بالحسبان العلاقة المعقدة في عمل بروست بين مؤلف نص معين وقارئه . ومثل جميع الأعمال الأدبية الحقة ، يتخذ عمله من الاختيار الذي كان ينبغي أن يقوم به بين مختلف أنماط التعبير الأدبي موضوعة له. لذلك لا عجب أنه يعكس التوتر الكافي بين الشاعر (أو الروائي) وبين الناقد ولاسيّما في ما يخص تجاربهما الخصوصية في الزمان الانساني .

أمام الناقد إمكان أن يرى نفسه وسيطاً يضفي الحضور على قوّة مولّدة . شيء ما يسبقه زماناً معطى أمامه قبلياً apriori فلا وجود للنقد ما لم يوجد النص قبله . ولا ينشأ التوتر بين الأصل والأسبقية إلا حين يستقرّ الأصل والأحداث السابقة عليه في شخص واحد ، حين ينبثق الأصل والأسبقية من ذهنٍ يبحثُ هو نفسه عن أصله . ولقد كانت هذه هي الحالة في النصوص المبكّرة التي كان فيها پوليه روائياً وناقداً معاً. ويتذكر المرء كيف انتفض الروائي الشاب ، أكثر من كل شيء ، ضدّ الجوانب المتعمدة والمرغوبة ذاتياً في العالم الخفي الذي كان يسبق بداية سرده . ويبدو أن أي انحراف في مسار العقل البشري يحول دون تحقق الأصل في الوجود : أي كلما أوشك هذا على الحدوث ، شعر العقل بالاضطرار إلى ابتكار ماضٍ متقدم يستمد من حالة الأصل فيه هذا الحدث . هكذا تفقد الرواية التي كانت تبدو صادرة بحرّية عن مصدرها ، تلقائيتها وأصالتها . وتختلف الأشياء كل الاختلاف حين يدشن الماضي المتقدم Passé anterieur شخص آخر ، إذ يتم نقل المصدر حينئذٍ عن عقلنا إلى عقل ذلك الشخص . ولا شيء يحول بيننا وبين اعتبار ذلك العقل الآخر أصلاً أصيلاً . وهذا ما يحدث في النقد الأدبي، ولا سيّما حين يؤكد المرء على عنصر من عناصر التماهي الذي هو جزء من كل قراءة نقدية .

في أكثر المقالات تعميماً عن المنهج مما كان يكتبها پوليه في الفترة الأخيرة[١٨] تلعب فكرة التماهي دوراً بارزاً . وتتحول القراءة إلى فعل تضحية بالذات تمرّ فيه المبادرة إلى يدى المؤلف تماماً ... ويصير الناقد ، كما يقول پوليه ، «فريسة» فكر المؤلف ، فيجيز لنفسه أن يكون محكوماً به تماماً ، وهذا الاستسلام الكلي لحركة عقل

آخر هو نقطة البدء في العملية النقدية . «أبدأ بأن أدع الفكر الذي يجتاحني ... يعاود توليد نفسه في داخل عقلي ، وكأنه يلد مرة ثانية من إلغائي ومحوي» . لقد كتب ذلك بالاشارة إلى شارل دي بوس ، وليس من شك أنَّ پوليه يتحدث في هذا المقال عن واحد من أسلافه باسمه الخاص أكثر مما يتحدث في أي مكان آخر . ففي النقد تتحول «لحظة المرور» من فعل زماني إلى فعل متبادل بين ذاتين ، أو بعبارة أدق ، إلى استبدال كلي لذات بذات أخرى . ونحن ، في الحقيقة ، معينون بعلاقة تبادلية تغتصب فيها ذات معينة مكانة ذات أخرى . فبإعلان الناقد نفسه ممراً لفكر شخص آخر ، يراوغ المشكلة الزمانية في الماضي المتقدم . وما من شيء يحول بين نيل العمل مرتبة الأصل المطلق . يحق لپوليه ، إذن ، أن يطبق على الناقد ما قاله دي بوسي عن الشاعر : «إنه ذلك الذي يتلقى ، أو بالأحرى ، ذلك الذي يصطبر . إنه نقطة التقاء أكثر مما هو مركز» . وإذا حدّدنا تجربة التماهي على هذا النحو ، أُلغيتْ مشكلة المركز ، مادام المركز قد استُبدلَ تماماً بسلطة الأصل الأصيل الذي يحدد جميع جوانب العمل وأبعاده . برغم ذلك لن يستمر پوليه في الحديث عن علاقة الناقد بمصدره بألفاظ تستقي من معين العلاقات الشخصية المتبادلة . وهو يتحاشى الاحالة إلى العناصر السيرية والنفسية ، لكنّ العمل يظل لديه نتاج شخصٍ ما على نحو لا يشوبه الغموض . ومن هنا يجيء في مقالاته النظرية ، حضور اللغة المتراتبة التي يرد فيها ذكر العلاقة بين المؤلف والقارىء من خلال مصطلحات التفوق والنقص : «تتضمن العلاقة [بين المؤلف والقارىء] بالضرورة تمييزاً خاصاً بين مَن يعطي ومن يأخذ ، علاقة تفوق ونقص» . «حين أصير ناقداً ، أدنو من ذاتية جديدة . ويمكننا القول أنني أسمح لنفسي بأن يحلّ شخص آخر أفضل مني»[٢١] . من هنا تأتي بعض التلميحات التي تضفي على النقد قوة تخليص تجعل منه مماثلاً لفعل تميز شخصي . فإذا كان صحيحاً أنّ الذات المتعينة التي تشرف على ابتكار العمل ، حاضرة في هذا العمل مصدراً مطلقاً وفريداً ، وإذا تمكنا من ناحيتنا من التطابق مع هذا المصدر تماماً ، بفعل تماه نقدي ، إذن ، فلابدً أن يكون الأدب «المكان الذي يتحول به الشخص إلى معبد»[٢٢] . وتحقق ما توقعه پوليه عام ١٩٢٤ ، من استسلام المرء سلبياً لفورة حيوية **élan vital** ، تبعث الحياة في العالم ، يجد مكافئه الدقيق بعد أربعين سنة ، في الاستسلام الذي يتخلى فيه الناقد عن ذاته عند مواجهته العمل . ففي كل حالة ، يُخاض غمار البحث نفسه عن تجربة التولد ، ويمارس بتوتر الإلهام الروحي الحق .

لكن هذه النصوص النظرية عن نقاد زملاء أو عن النقد عموماً تخفق في تحديد ممارسة پوليه النقدية . إذ تنبثق أصالة مقاربته من كونه لا يكتفي بمجرد تلقي الأعمال وكأنها هبات ، بل يشترك ، أكثر بكثير من دعواه ، في إمكان توسعيها الإشكالي . وإذا تمكن المرء من الحديث عن التماهي في حالته ، فذلك على نحو مختلف تماماً عن الحديث عنه لدى دي بوسى أو جان بيير ريشار ، اللذين يتحدان أحياناً بالجوهر المادي أو الروحي للعمل . في حين يتماهى پوليه بمشروع تكوينه ، أي أن وجهة نظره لاتطابق وجهة نظر الناقد - كما يزعم هو نفسه - بقدر ما تطابق وجهة نظر الكاتب . وبالنتيجة لا يتمّ الالتقاء بمشكلة الأسبقية والأصل ، مثلما في المخطط التبادلي الذي يناشد شخصاً آخر للتدخل ، بل يتم تجريبها من الداخل ، كما تراها ذات لم تفوض أياً من قواها الابتكارية لأي شخص آخر . وغالباً ما يفلح پوليه ، في سياق مقالة واحدة في تجديد تأويل مؤلف ما كلياً . وأنه ليُفلح لأنه يتوصل كما لو بالغريزة ، إلى منطقة لاسبيل إليها تقريباً ، حيث يتم تقرير إمكان وجود العمل ويتيح لنا نقده أن نشارك في عملية تبدو، فضلاً عن كونها تطوراً جامحاً لدافع لا يستطيع مقاومته أحد ، عرضة للعطب إلى حد كبير ، وعرضة للضلال في أي لحظة ، ومهددة دائماً بالخطأ والزلل ، ومخاطرة على شفا الشلل والتدمير الذاتي ، وملتزمة باستمرار بالبدء من جديد على طريق كانت تأمل أنها قطعته . وتفلح على أحسن وجه ، حين تعنى بكتّاب شعروا بهذه الهشاشة شعوراً أكثر حدة. وبإمكان پوليه أن يبلغ درجة الذاتية الأصيلة ، لأنه يريد في نقده أن يقوّض ثبات الذات ، ولأنه يرفض أن يعير للذات ثباتاً من مصادر خارجية .

مما لايخلو من الدلالة ، في أكثر الفقرات انكشافاً في الدراسة التي كتبها عن دي بوس ، أن التماهي المفترض مع الآخر ينقلب ليكون علاقة خارجية على انقسام يحدث في داخل الذات : «غالباً مايحدث أن فورة الحياة التي تترتب على مثل هذه النتائج المثيرة للإعجاب ، لا تبدو نتيجة تأثير خارجي ، بل انكشافاً في داخل الذات الفعلية الأدنى **inferior** لذات أقدم وأرقى تماهت بروحنا»[٢٣] . لكن كيف يجب أن نفهم حركة تتيح لذات أرقى و «أعمق» أن تحلّ محلّ ذات فعلية ، وبما يتطابق مع المخطط الذي تكون فيه المواجهة بين الكاتب والناقد مجرد صياغة رمزية ؟ يمكن للمرء أن يقول مع پوليه أن بين هاتين الذاتين «تولد العلاقات ، وتؤجَّل الإيحاءات ، ويسود تقبُّل عجيب من عقل إلى عقل»[٢٤] . برغم ذلك ، توجد هذه العلاقة أولاً في صورة تساؤل جذري عن الذات الفعلية المتعينة . وتمتد حتى نقطة محوها . ولا يمكن أن يكون الوسط الذي

يحدث فيه وبوساطته هذا التساؤل شيئاً آخر سوى اللغة ، برغم أن بوليه لايكاد يشير إليه صراحة بهذا الاسم . ويشير ما وصفها هنا إلى أنه علاقة بين ذاتين ، علاقة بين ذات ولغة أدبية تنتجها .

ينتج عن ذلك تغيير بعيد المدى في البنية الزمانية . فنقطة المرور ، التي اتضحت أهميتها الخادعة بقوّة ، تنقلب الآن لتخلق انفصالاً في داخل الذات . على الصعيد الزماني ، يأخذ هذا الانفصال شكل قلب مفاجيء من موقف استرجاعي إلى موقف ذهني يتطلع نحو المستقبل . مع ذلك فإن بعد المستقبلية الذي تم توليده بهذه الطريقة لايوجد كواقع تجريبي ولا في شعور الذات ، بل يوجد فقط بصيغة لغة مكتوبة ترتبط من ناحيتها بلغات مكتوبة أخرى في تاريخ الأدب والنقد . على هذا النحو ، نستطيع أن نرى بوضوح مارسيل بروست يفصل ماضياً أو حاضراً يسبق فعل الكتابة عن مستقبل لا يوجد إلا بصيغة شكل أدبي خالص . ويذكر بروست بعض الأحاسيس والانفعالات التي لن تكتسب أهميتها إلا استراجاعياً حين تتكرر هذه الأحداث كجزء من عملية تأويلية : «لو أن تجارب البطل في «البحث عن الزمان الضائع» أشرفت على الانتهاء مع بداية الرواية ، لظلّت معرفة هذه التجربة ومعناها والفائدة المستقاة منها ، موضع تعليق حتى النهاية ، أي حتى يحدث حدث ما يجعل من المستقبل أكثر من مجرد نقطة وصول للماضي ، بل نقطة يكتسب فيها الماضي استرجاعياً معنى ما وقصداً»[٢٥] . في حالة بروست ، نعرف تماما المعرفة ما كان هذا الحدث الخادع : إنه قرار كتابة «البحث عن الزمان الضائع ، وأن يمرّ من التجربة إلى الكتابة بكل ما تنطوي عليه من مخاطر يمكن أن يتعرض لها الكاتب شخصياً . ويتكرر قرار مارسيل بروست مع كل كاتب ، فكل كاتب يغرس وجوده المستقبلي مرة واحدة وإلى الأبد في مشروع عمله[٢٦] . لماذا إذن يعامل بوليه اللغة بوصفها مقولة مكوّنة للشعور الأدبي بتحفظ يكاد يصل إلى عدم الثقة ؟ وأنه لما يتطلب قدراً معيناً من الجهد التأويلي أن نبيّن أن نقده هو في حقيقته نقد للغة أكثر مما هو نقد للذات[٢٧] . ويمكن تفسير تحفّظه إلى حد ما باعتبارات تكتكية وبرغبة تحاشِ أحوال سوء الفهم . ويبدو أن بوليه تواقٌ جداً ليفصل نفسه عن المناهج الأخرى التي تعطي مكانة بارزه للغة الأدبية ، وإن يكن ذلك لأسباب مختلفة . وهو بعيد عن الجماليات الانطباعية التي تستخدم اللغة موضوعاً للحس والمتعة، بعده عن الشكلانية التي قد تضفي عليها منزلة موضوعية وتلقائية . وفي الصورة التاريخية الحاضرة ، قد يكون هذان المنهجان أول الاتجاهات التي تخطر على بال المرء حين يتحدث عن المناهج النقدية التي تولي اللغة اهتماماً خاصاً .

مع ذلك فإن لعدم الثقة باللغة أسبابه التي تعود بنا إلى مشكلاته الأكثر جذرية . فاللغة لا تكون ذات أهمية واضحة عنده إلا حين تقترب من ذاتية أعمق ، في مقابل طراز وجود الحياة اليومية المشتت . ويظل السؤال : أيجب أن نعدّ هذه الذات الأعمق أصلاً أم مركزاً ، مصدراً أم إعادة توجيه للعقل من الماضي نحو المستقبل . في الحالة الأولى يمكن أن تتطابق الذات مع حركة تولد ما ، وتختفي اللغة في شفافية خالصة ، وسينحو الأدب إلى استهلاك ذاته ويصير مجرد شيء زائد في توكيد نجاحه . وسيكون الشيء الوحيد الذي يحفّهُ بالأخطار هو تشتته في وقائعية العالم ، لكن هذا لا يهدد جوهره الواقعي .

إن تصوّر الأدب بوصفه لغة الحقيقة الحقة مشابهاً لما هو موجود في نصوص هيدغر – مثلاً – بعد «الوجود والزمان» ليس بتصور بوليه فهو يظل في منأى بعيد عن أي شكل من أشكال النزعة الشعرية النبوئية Prophetic Poeticism . والبحث عن المصدر الذي وجدناه باستمرار فاعلاً في فكره ، لا يمكن عزله أبداً عن اهتمامه بالذات التي هي حامل هذا البحث. مع ذلك فإن هذه الذات لا تمتلك القدرة على توليد ديمومتها . تنتمي هذه القدرة إلى ما يسميه بوليه بـ «اللحظة» لكن اللحظة في الحقيقة تشخّص النقطة الزمانية التي تقبل بها الذات باللغة كطراز وحيد لوجودها . وبرغم ذلك ، فليست اللغة مصدراً ، بل هي نتاج لقاء الذات مع لغة تحرز درجة من قوة التطلّع . فالذات واللغة هما البؤرتان اللتان يتولد حولهما مسار العمل ، لكن أيّاً منهما لن ينال رتبة المصدر . لكل منهما الأسبقية على الآخر . لو أراد المرء أن يضفي على اللغة قوة التوليد ، فقد يتعرّض لخطر إخفاء الذات . وهذا ما يخشاه بوليه أكثرمن الكل ، حين يؤكد : « أريد أن أُنفّذ ذاتية الأدب مهما كلّف الثمن»[٢٨] ، لكن لو أُعطيت الذات ، من ناحيتها ، مرتبة الأصل ، لجعلها المرء تتطابق مع كينونة تستهلك ذاتها وتتدمّر فيها اللغة . يرفض بوليه هذا البديل ، من الناحية التصنيفية مثلما يرفض الآخر ، وإن يكن رفضه أقل تصريحاً . وبالمستطاع الإحساس بهمّ اللغة في نبرة الجزع التي تسود في عمله كله ، وتعبّر عن الكرب الدائم للبقاء الأدبي ، فالذات التي تتكلم في نقد چورج بوليه هي ذات هشّة وسريعة العطب ولا يمكن ترسيخ صوتها كحضور . وهذا هو صوت الأدب نفسه وقد تجسّد في واحد من أهم الأعمال الأدبية في عصرنا .

بلاغة العمى
قراءة
جاك ديريدا

لروسو

«إن القدرة على قراءة النص كنص دون تدّخلِ تأويلٍ ما ، هو أدنى صور «التجربة الداخلية» تطوراً ، وربما أصعبها إمكاناً ...» .

(نيتشه ، إرادة القوة – ٤٧٩)

إذا عدنا بنظرنا إلى المجموعة الأولى من هذه المقالات بوصفها انتقاءً تمثيلياً ، وإن يكن أُحاديِ الجانب عن عمد ، من النقد الأدبيِ المعاصر ، ظهر لنا نمط مطرّد . ويمكن اكتساب قدر كبير من البصيرة فيِ الطبيعة المميزة للغة الأدبية من كتّاب أمثال : لوكاتش ، أو بلانشو ، أو بوليه ، أو النقد الأمريكيِ الجديد ، لكن ليس عن طريق الحكم المباشر ، كالتوكيد الضمنيِ للمعرفة المستمدة من ملاحظة الأعمال الأدبية أو فهمها . ومن الضروريِ ، فيِ كل حالة ، أن نقرأ ما وراء بعض التوكيدات الأكثر مقولاتية ، ونوازن بينها وبين أقوال أخرى أكثر تجريبية بكثير تبدو أنها تقترب ، فيِ بعض الأحيان، من كونها نقيض هذه التوكيدات .

وبرغم ذلك فإن التناقضات لا يُلغيِ بعضها بعضاً أبداً ، ولا تدخل فيِ حركة جدل يؤلف بينها ، فما من تناقض أو حركة جدلية يمكن أن تتطور لأن اختلافاً جذرياً على صعيد الصياغة الواضحة كان قد منع كلا التعبيرين من الالتقاء على صعيد مشترك من الخطاب : فكل واحد منهما يبقى خفياً فيِ داخل الآخر ، كما تبقى الشمس خفية فيِ الظل ، أو الحقيقة فيِ الخطأ . وبدلاً من ذلك يبدو أنه تم اكتساب البصيرة من حركة سلبية تحيى فكر الناقد ، ومبدأ غير راسخ يقود لغته بعيداً عن منطلقها المؤكد ، محرِّفاً ومبدِّداً تعهده الراسخ ، حتى يتم تفريغه من الجوهر ، وكأن إمكان التوكيد نفسه قد وضع موضع السؤال . مع ذلك فإن هذا الكل السلبيِ ، التدميريِ بوضوح هو الذيِ قاد إلى ما يحق لنا أن تسميه بصيرة .

تحدث متغيرات دالة فيِ درجة تعقيد العملية ، حتى بين الأمثلة القليلة التيِ تتضمنها هذه القائمة القصيرة . فيِ حالة مقال لوكاتش عن الرواية اقتربنا من تناقض

صريح . فهناك حكمان صريحان ولا يمكن التوفيق بينهما ، يواجه كل منهما الآخر في جدل زائف . فقد عُرِّفت الرواية في البدء بوصفها صيغة ساخرة أُنكرت لبقائها منقطعة وعارضة ، أي أنها بقيت ذلك النوع من الكلية ، الذي طالب بشكل ، ولذلك كان عليه أن يختلف في الجوهر ، وحتى في المظهر ، عن الوحدة العضوية للأشياء الطبيعية . مع ذلك لم تكن نبرة المقال ساخرة بل رثائية : أي أنها لم تقدر على الهروب من مفهوم التاريخ الذي كان نفسه مفهوماً عضوياً يرفد من مصدر أصلي، هو الملحمة الهيلينية ، ولم يعرف الانقطاع ولا المسافة ، ولذلك كان يضمّ في ذاته كامل التطور اللاحق الذي سيطرأ عليه . ويؤدي هذا الحنين في النهاية ، إلى تأليف في الرواية الحديثة – هو رواية «التربية العاطفية» لفلوبير – يتم من خلاله الإمساك بالوحدة في ما وراء جميع الحركات السلبية التي يضمّها . ويقف التأكيد الثاني القائل إن «الزمان يفرض عليها [التربية العاطفية] مظهر نمو عضوي في تناقض مباشر مع الأول ، لأنه لا يسمح بمثل هذه المماثلة الواضحة أو الفعلية مع الأشكال العضوية .

مما لايخلو من دلالة أن تكون المقولة الوسيطة التي ينحقق عبرها هذا التأليف هي، على وجه الدقة ، الزمان نفسه . فالزمان يتصرف وكأنه قوة وئام ومصالحة ضدّ حالة اغترب ومسافة يبدو أنها أحدثها تدخل عشوائي من لدن قوة متعالية . ويكشف الضغط التفسيري الأشدّ قليلاً على النص ، أن هذا الفاعل المتعالي هو نفسه زماني ، وأنّ ما قُدِّم على أنه علاج هو في حقيقته المرض نفسه . ويتنكر الحكم السلبي عن طبيعة الرواية الإشكالية ، من حيث الجوهر ، والمدمِّرة لذاتها ، تحت صورة نظرية إيجابية عن قدرتها على الانضمام مرة أخرى ، عند نهاية تطورها الجدلي ، في أصل هو نفسه محض خيال ، وإن يكون قد قُدِّم على نحو مغالط ، على اعتبار أن له وجوداً تاريخياً . لقد جُعل مفهوم واحد ، هو الزمان ، يعمل على مستويين لايمكن التوفيق أو المصالحة بينهما : على المستوى العضوي ، حيث لدينا أصل واستمرارية ، ونمو وتشميل ، يكون الحكم صريحاً وتوكيداً ، وعلى مستوى الوعي الساخر ، حيث يكون كل شيء منقطعاً ، ومغترباً ومتشظياً . يظل الحكم ضمنياً يتخفى بعمق وراء الخطأ والوصف ، إلى درجة أنه لايقدر على المثول لتوكيد أية موضوعة أو ثيمة . ولم يقرن لوكاتش في مقاله بين الخسرية والزمان بأية رابطة متينة . مع ذلك ، فما ينقله النص أخيراً لذهن القارىء هو وجود هذه الرابطة . لقد التحمت العوامل الحاسمة الثلاثة في المشكلة ، ودخلت مع بعضها في علاقة ما : الطبيعة العضوية ، والسخرية والزمان .

واختزال الرواية ، كمثال على اللغة الأدبية ، إلى التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة ، هو بصيرة ذات شأن كبير . غير أن الطريقة التي تجمع بين هذه العناصر في علاقة ، أي حبكة المسرحية التي يراد منها أن تؤديها ، خاطئة بالتمام والكمال . في القصة التي يرويها لوكاتش ، يظهر الزمان - الوغد بطلاً ، في حين أنه يقتل الرواية - البطلة التي كان يجب أن ينقذها ، ويعطي القارئ العناصر التي تكشف له الحبكة الواقعية المتخفية وراء الحبكة الزائفة لكنَّ المؤلف نفسه يظلّ مخدوعاً .

في الحالات الأخرى ، يكون النمط كبير الشبه بهذا ، وإن يكن أقلّ وضوحاً . فقد توصّل النقاد الأمريكيون الجُدد إلى وصف اللغة الأدبية بوصفها لغة سخرية وغموض ، برغم كونهم ظلوا ملتزمين بفكرة «كوليردج» عن الشكل العضوي . فموّهوا على ما قبل معرفة الدائرية التأويلية (الهرمينوطيقية) بقناع فكرة شيئية عن النص الأدبي بوصفه «شيئاً» موضوعياً ، وهنا أُوجدوا مفهوم الشكل ليعمل بطريقة تمتاز باستواء الأضداد جذرياً ، خالقاً للكليات العضوية ومعطلاً لها في الوقت نفسه ، على نحو يشبه الدور الذي لعبه الزمان في مقالة لوكاتش . وهنا مرة أخرى أبطلت البصيرة النهائية المقدِّمات التي أفضت إليها . وأنه لأمرٌ متروك للقارئ أن يستخلص نتيجة لا يستطيع النقاد مواجهتها ، إذاكان عليهم مواصلة مهمتهم .

وتنشأ تعقيدات مشابهة ، حين يُنظر إلى سؤال خصوصية اللغة الأدبية من منظور، ليس بالتاريخي كما هو لدى لوكاتش، ولا بالشكلي كما هو لدى النقد الأمريكي الجديد ، بل من منظور متمركز في الذات ، في ذاتيةً المؤلف أو العلاقة بين المؤلف والقارئ . وتتحول مقولة الذات لتكون ذات وجهين إلى حد أنها تضطر الناقد الذي يستخدمها إلى التراجع ضمناً عما يثبته وإلى أن ينتهي بتقديم غموض حركته المغالطة بوصفها بصيرته الأساسية . وبوعي حاد لهشاشة الذات وتشظيها عند تعرضها للعالم، يحاول بنزڤانغر أن يقيم قوة العمل الفني كتعالٍ يمكن أن يؤدي ، برغم الأخطار المحدقة، إلى صياغة بنائية متوازنة من التواترات والإمكانات المتعددة في داخل الذات . وهكذا يصير العمل الفني موضوعاً توجد فيه الخبرات التجريبية وتعاليها جنباً إلى جنب ، عبر سلطة الذات الوسيطة التي تمتلك ما يكفي من المرونة لضمهّما معاً . وفي النهاية يقترح وجود فجوة تفصل الفنان بوصفه ذاتاً تجريبية عن «الذات» الخيالية . ويبدو أن هذه الذات الخيالية توجد في العمل ، لكنها لا يمكن الوصول إليها إلا على حساب العقل . وبهذه الطريقة يفضي تأكيد الذات استدلالياً إلى اختفائها .

وبالكتابة بوعيٍ أكثر تقدماً ، يصير ختفاء الذات الموضوعة الرئيسية في عمل بلانشو النقديِ . إذ حين يبدو من المستحيل تأكيد حضور الذات دون تسجيل غيابها ، يطرح التأكيد الموضوعاتيِ لهذا الغياب صورة الذاتية من جديد ، وإن تكن بصورة شديدة الاختزال ومتخصصة بذات تقرأ . وإذا كان فعل القراءة ممكناً كان أو فعلياً ، جزءاً مكوِّناً حقاً من اللغة الأدبية ، وإذن فهو يفترض أصلاً مواجهة بين نصٍ ما وكيان آخر يبدو أنه يوجد قبل توسيع النص اللاحق ، وأن لاشخصية هذا الفعل وتجرده يؤثر أن يشار إليه باستعارات مستقاة من الذاتية . وبادّعاء الحديث عن هذه الذات الكونية ، ولكن الأدبية، بثبات، يؤكد پوليه قوّتها على توليد عالمها الزمانيِ والمكانيِ . وهنا يظهر ، برغم ذلك ، أن مازُعم أنه أصل يعتمد دائماً على وجود سابق لكيان ، لا يقع فيِ متناول الذات وإن يكن فيِ متناول اللغة التيِ تدمِّر إمكان الأصل .

لقد اضطر جميع هؤلاء النقاد بشكل عجيب إلى قول شيءٍ مختلف تماماً عما أرادوا قوله . فنتائجهم النقدية تهزم موقفهم النقديِ : النزعة النبوئية لدى لوكاتش ، إيمان پوليه بقوة الكوجيتو (أو الأنا – أفكر) الأصليِ ، دعوى بلانشو باللاشخصية ما بعد المالارميهية . وتنشأ لذلك بصيرة نافذة ولكنها عسيرة بطبيعة اللغة الأدبية . مع ذلك ، يبدو أن هؤلاء النقاد لم يظفروا بهذه البصيرة لو لم يكونوا فيِ قبضة العمى : أيِ أن لغتهم لم تستطع أن تتلمس طريقها بدرجة معينة من البصيرة ، لو لم يبق منهجهم يتناسى إدراك هذه البصيرة . ولا توجد البصيرة إلا بالنسبة إلى قارىءٍ يمتاز موقعه بقدرته على ملاحظة العمى كظاهرة فيِ ذاتها – ويظل سؤال عماه الشخصيِ على وجه التحديد أمراً يعجز عن طرحه – وبالتاليِ بقدرته على التمييز بين التعبير والمعنى . لابدَّ له أن يعطِّل النتائج الصريحة التيِ تسفر عنها النظرة القادرة على الحركة نحو الضوء ، لا لشيءٍ إلا لأنها ، لا تستطيع لكونها عمياء أصلاً ، أن تشعر بالخشية من قوة هذا الضوء . لكن النظرة عاجزة عن نقل ما أدركته فيِ سياق رحلتها نقلاً صحيحاً . وهكذا تصير الكتابة نقدياً عن النقاد طريقة للتأمل فيِ الفعالية التيِ تتسم بالمغالطة فيِ النظرة المتعامية التيِ لابد من تصحيحها عن طريق البصائر التيِ تمدّنا بها على نحو غير مقصود . سرعان ما تظهر عدة أسئلة : أيرتبط عمى هؤلاء النقاد ارتباطاً لا فكاك منه بفعل الكتابة نفسه ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فأية خاصية فيِ اللغة الأدبية تتسبب فيِ هذا العمى لدى أولئك الذين يكونون على تماس بها ؟ أو أيمكن تفاديِ التعقيد الملحوظ فيِ هذه العملية ، بالكتابة عن النصوص الأدبية بدلاً من النقاد ، أو عن نقاد آخرين أقلّ ذاتية ؟ ولعلنا نهتم بتعقيدات زائفة ناشئة عن ضلال منحصر بجماعة قليلة من النقاد المعاصرين ؟

يسعى المقال الحاضر للعثور على إجابة تجريبية مؤقتة لأول هذه الأسئلة . أما الأسئلة الأخرى ، فتمسّ النقاش المتكرر الذي يشكل أساس تاريخ النقد الأدبي بكامله ، أي التضادّ الضمني بين ما يسمى بالنقد الداخلي في مقابل النقد الخارجي ويشترك النقاد المجتمعون هنا بدرجة معينة من المحايثة في تناولهم . وتنطوي المواجهة مع لغة الأدب ، عندهم جميعاً ، على فعالية عقلية ، مهما تكن إشكالية ، فإنها في الأقلّ محكومة بهذه اللغة فقط . وهم يسعون جميعاً إلى تحقيق درجة معقولة من العمومية ، ويغوصون إلى حد بعيد بحيث يمكن القول إنهم يكتبون لا عن أعمال أو مؤلفين معيّنين ، بل عن الأدب في ذاته ، مع ذلك تظلّ عموميتهم قائمة على فعل القراءة الأولى . لابد أولاً من قراءة النصوص الأدبية ، قبل إصدار أيّ تعميم عن الأدب . ولايمكن أخذ احتمال القراءة مأخذ التسليم أبداً ، فهو فعلُ فهمٍ لايمكن ملاحظته ولا توجيهه ولا التحقق منه بأية طريقة . فالنص الأدبي ليس حدثاً ظاهرياً يمكن أن يعطى شكل وجود إيجابي سواء أكان بوصفه واقعة طبيعية أو فعلاً ذهنياً . فهو لا يُفضي إلى إدراك متعالٍ ، أو حدسي أو معرفة ، بل فقط يلتمس فهماً لابدّ أن يظل محايثاً ، لأنه يطرح مشكلة معقوليته عبره أيضاً . ومنطقة المحايثة هذه ، هي بالضرورة جزء من كل خطاب نقدي . فالنقد استعارة للتعبير عن فعل القراءة ، ولا يمكن استنفاذ هذا الفعل .

لقد لعبت محاولات تطويق مشكلة المحايثة أو حلها لتدشين دراسة أكثر علمية للأدب ، دوراً مهماً في تطوير النقد المعاصر . وربما تمثلت أفضل الحالات في مؤلفين من أمثال رومان جاكوبسن ورولان بارت ، وحتى نور ثروب فراي ، ممن يقفون على المنطقة الحدودية بين المعسكرين . ويصحّ الشيء نفسه عن بعض الاتجاهات البنيوية ، التي تحاول أن تطبق المناهج الخارجية على مادة تظلّ تُعرَّف داخلياً وانتقائياً بوصفها لغة أدبية . فما دمنا قد افترضنا عملية اللغة التي تستعملها الشعرية البنيوية ، فإنها ستكون «خارج» الأدب بلا ريب ، وليست في صلب موضوعها ، لكنها تريد أن توجِّه Prescribe (في مقابلة مقصودة مع الفعل : يصف Describe) نموذجاً معمماً ومثالياً عن الخطاب الذي يحددها دون أن تضطرّ إلى الإشارة إلى أي شيء يتخطى حدودَها : أي يسلّم المنهج بوجود أدبية محايثة للأدب تشرع بالتوجيه[1] . ويظل السؤال قائماً ، أيمكن تفادي الصعوبات المنطقية المتأصلة في فعل التأويل بانتقال من هذا النوع عن نص فعلي معيّن إلى نص مثالي . لم يتم إدراك هذه المشكلة ، دائماً ، إدراكاً صحيحاً ، لأن نموذج فعل التأويل كان يتعرض للتبسيط باستمرار .

توضيحاً لذلك يمكننا تناول مثال حديث ، ففي حجة مقنعة ودامغة دفاعاً عن الشعرية البنوية ، يستبعد «تزفتان تودوروف» النقد الداخلي على النحو الآتي :

«لو جعل المرء مفهوم المحايثة في الصدارة ، فسرعان ما يظهر تحديد يضع مبدأ الوصف موضع السؤال . فوصف عمل ما ، سواء أكان أدبياً أم لا ، لذاته وبذاته ، دون مغادرته مؤقتا أمر مستحيل في الأغلب ، أو هي بالأحرى مهمة ممكنة لكنها ، ستجعل الوصف تكراراً كلمة بكلمة للعمل نفسه ... وبمعنى من المعاني ، فإن أيَّ عمل هو أفضل وصف لذاته»(٢) .

إن استعمال مصطلح «الوصف» مضللٌ هنا ، حتى لو استخدم بصرامة ظاهراتية كاملة . فما من تأويل يدّعي أنه وصف لعملٍ ما ، بالطريقة التي يمكن بها أن يتحدث الإنسان عن وصف موضوع ما ، أو حتى شعور ما . فالعمل هو في الغالب لجوء إلغازي للفهم . ويمكن للتأويل أن يدّعي وصفاً للفهم ، غير أن كلمة «وصف» بسبب محمولاتها الحدسية والحسية ، لابدّ أن تستخدم حينئذ بتحوُّط متطرف ، ويُستحسن استبدالها بكلمة «سرد» narration . ولأن العمل لا يمكن أن يفهم أو يفسِّر ذاته دون تدخل لغة أخرى فلن يكون التأويل مجرّد تكرار ومضاعفة للعمل . يحق لنا أن نسميه «تكراراً» ، لكن هذه الكلمة نفسها من الغنى والتعقيد بحيث تطرح كثرة من المشكلات النظرية . التكرار عملية زمانية تفترض الاختلاف والمشابهة معاً . فهي تعمل كمبدأ تنظيمي للضبط ، لكنها تؤكد استحالة تطابق الهوية المضبوط ... إلخ . فمثلما ينبغي لكل تأويل ، أن يكون تكراراً ، ينبغي له أيضاً أن يكون محايثاً .

يدرك تودوروف ، مصيباً ، الارتباط الحميم بين التأويل والقراءة . ولكونه أسيراً لفكرة التأويل كمضاعفة وازدواج ، يصب تودوروف جامَّ لومه على العملية التأويلية لإنتاجها التشعب ، أو هامش الخطأ ، الذي هو في الحقيقة «علة وجودها» :

«ما يدنو كثيراً من هذا الوصف المثالي ، ولكن غير المرئي ، هو ببساطة القراءة نفسها ... مع ذلك فإن عملية القراءة لن تخلو من نتائج : إذ لا تتطابق قراءتان للكتاب نفسه أبداً . في القراءة ، نتبع أثر نمط سلبي من الكتابة ، فنحن نضيف ما نرغب في العثور عليه ، أو نحذف ما نتحاشاه من النص ... ماذا نقول إذن بشأن الشكل الإيجابي ، لا السلبي في القراءة الذي نسميه نقداً ؟ كيف يكتب المرء نصاً يظل وفياً لنص آخر ثم يتركه دون مساس به ؟ كيف ينتج خطاباً يظلّ محايثاً لخطاب آخر ؟

ابتداءً من هذه اللحظة تدخل الكتابة ، لا القراءة وحدها . فالناقد يقول شيئاً ما لا يقوله النص الذي يدرسه ، حتى لو ادّعى أنه يقول الشيء نفسه»[٣] .

لقد كشفت قراءاتنا عن أكثر من ذلك : فالناقد لا يقول فقط ما لا يقوله العمل ، بل إنه يقول أيضاً شيئاً ما لا يعنيه هو نفسه. فليس في علم دلالة التأويل تماسك معرفي ، ولذلك يمكن ألا يكون علمياً . لكن هذا مختلف تماماً عن الادّعاء أن ما يقوله الناقد لا تربطه صلة محايثة بالعمل ، أو أنه مجرد إضافة اعتباطية أو إسقاط عشوائي ، أو أن الفجوة بين القول ومعناه يمكن استبعادها كمجرّد خطأ . ويمكن استخدام العمل مراراً وتكراراً لتبيان أين وكيف ينفصل الناقد عنه ، ولكننا في أثناء عملية التبيان هذه ، نعدّل فهمنا للعمل ، وبذلك تتحول النظرة المعيبة إلى نظرة إبداعية . وأعظم لحظات العمى التي يمر بها النقاد بصدد افتراضاتهم النقدية ، هي أيضاً اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم . ويذكر تودوروف مصيباً أن القراءة الساذجة والقراءة النقدية هما في الحقيقة شكلان بالقوة أو بالفعل من الكتابة ecriture . وابتداءً من هذه اللحظة ؛ توجد الكتابة ، إذ لا يترك النص المولّد حديثاً النصَّ الأصلي دون مساس . ويمكن لكلا النصين أن يدخلا في نزاع مع بعضهما . ويصحّ القول أنه كلما توغّل النص النقدي في فهمه ، ازداد النزاع عنفاً ، حتى يصلا إلى حد التدمير المتبادل . ومما لا يخلو من دلالة أن يضطرّ تودوروف إلى صور الموت والعنف لوصف المواجهة بين النص وشرحه[٤]. ولعل بمستطاع المرء الذهاب إلي أبعد من ذلك ، فيرى الجريمة تتحوّل إلى انتحار ، حين يدير الناقد بعماه سلاح لغته إلى نفسه ويظن خطأً أنه يسدّد إلى شيء آخر سواه . مع ذلك لا يوجد دليل ، في كل ما قيل حتى الآن ضد مصداقية النقد الداخلي : بل العكس ، فلم يجْر التسليم بالتعارض بين النص الأصلي والنص النقدي فقط . بل أُعطيَ قوة تفسيرية محَايثه بوصفه المصور الرئيسي للفهم . وما دامت النصوص النقدية غير علمية ، فإنها يجب أن تُقرأ في ضوء وعي مشابه لاستواء النقيضين المطبَّقَ على دراسة النصوص الأدبية غير النقدية . وما دامت بلاغة خطابيهما تعتمد على أحكام مقولاتية (تصنيفية) ، فإن التعارض بين المعنى والتوكيد هو جزء مكوّن من منطقيهما .

وفي عالم التأويل المتغير لا مكانٌ لأفكار تودوروف عن الدقة وتطابق الهوية . فالمحايثة الملازمة للقراءة في علاقتها بالنص عبء لا مهرب منه . فهي محكومة بالظهور حالما تطرح المعضلة الفلسفية غير القابلة للاختزال من لدن جميع أشكال النقد الأدبي،

مهما كانت أو أرادت أن تكون نفعية وتداولية . ونحن نواجهها هنا بصورة تعارض مكوِّن ، في الخطاب النقدي ، بين عمى التعبير وبصيرة المعنى .

تحتل هذه المشكلة ، بالطبع ، مكانة متميزة في جميع فلسفات اللغة ، لكنها نادراً ما نُظر إليها من خلال السياق الأكثر تواضعاً وحِرَفية للتأويل العملي . ويمكن : «للقراءة الحميمة» أن تتميز تميزاً كبيراً ، وتطوِّر أُذناً صافيةً لالتقاط الفروق الضئيلة في كلام الشعور الذاتي . لكنها تجبن بشكل مذهل حين تضطرّ إلى التأمل في شعورها هي بالذات . من ناحية أخرى ، يميل نقّاد مثل بلانشو وپوليه يستفيدون من مقولات التأمل الفلسفي إلى طمس لحظة القراءة التأويلية الفعلية ، وكأن حاصل هذه القراءة أمر مفروغ منه لدى أي جمهور متعلم . وفي فرنسا تطلّب هذا الأمر صرامة وتكاملاً فكرياً من لدن فيلسوف لا ينصبّ اهتمامه الأساسي على النصوص الأدبية لكي يعيد لتداخلات القراءة كرامة السؤال الفلسفي .

يجعل جاك ديريدا من حركة قراءته جزءاً مكملاً لمفهوم رئيسي عن طبيعة اللغة عموماً ، وتنبع معرفته من مواجهة حقيقية مع النصوص مع وعي كامل للتعقيدات التي تنطوي عليها مثل هذه المواجهة . ويتحول التعارض الحاضر ضمناً لدى النقاد الآخرين إلى مركز صريح للتأمل . وهذا يعني أن عمل ديريدا هو أحد الأماكن التي يتقرّر فيها الإمكان المستقبلي للنقد الأدبي ، برغم أنه ليس بالناقد الأدبي ، بالمعنى الاحترافي للكلمة ، ويعنى بنصوص هجينة – مثل «مقال روسو عن أصل اللغات» و«فايدروس» لأفلاطون – تشترك مع النقد الأدبي بعبء كونها نصف تفسيرية ونصف خيالية . ويمكن استثمار تعليقه على «روسو»[٥] كشاهد على التفاعل بين العمى النقدي والبصيرة النقدية ، مهما تنكر بصورة ازدواجية شبه واعية ، بل كضرورة تمليها وتسيطر عليها طبيعة اللغة النقدية .

روسو كاتب من مجموعة كتّاب تعرضوا دائماً لسوء القراءة نسقياً . لقد تحدثت في ما سبق عن عمى النقاد في ما يتعلق ببصائرهم الخاصة ، وعن التعارض ، الخفي عليهم ، بين المنهج الذي يعلنونه ومدركاتهم . وفي التاريخ ، مثلما في كتابة الأدب ، يمكن لهذا العمى أن يتّخذ اطراداً ، صورة نمط زائغ من التأويل في ما يتعلق بكاتب معيّن . ويمتد هذا النمط من الشرّاح المتخصّصين تخصصاً عالياً إلى الأفكار المتداولة المبهمة التي يتم بمقتضاها التماهي مع هذا الكاتب وتصنيفه في تواريخ الأدب العامة .

بل يمكن أن يشمل كتّاباً آخرين تأثروا به . وكلما ازداد استواء الاضداد في المنطوق الأصلي ، ازداد نمط الخطأ المتماسك لدى أتباعه وشرّاحه وحدةً وشمولاً . وبرغم الخفة التي يريد أن يصادق بها المرء مبدئياً على فكرة أن كل لغة أدبية أو فلسفية تمتاز في الأساس باستواء الأضداد ، فإن الوظيفة الضمنية لأغلب الشروح النقدية وبعض التأثيرات الأدبية مازالت تريد أن تتخلص ، وبأي ثمن ، من استواء الأضداد هذا باختزالها إلى تناقضات ، أو شطب الأجزاء المزعجة في العمل ، أو بمكر أكثر ، بمضاربة أنظمة التثبيت العاملة في النصوص . ومن المرجّح جداً أن يحدث ذلك حين يكون استواء الأضداد نفسه جزءاً من المفهوم الفلسفي ، كما في حالة روسو . وتاريخ تأويل روسو ثري ثراء خاصاً من هذه الناحية سواء في تشعّب الإجراءات المستخدمة لجعله يقول شيئاً مختلفاً عما قاله فعلاً ، أو في تقارب سوء القراءات نحو تشخيص معانٍ محددّة . وكأن هناك مؤامرة تريد أن يصلب روسو بعد وفاته بجنون العظمة الذي تخيلّه في أثناء حياته ، فيتفق فيها الصديق والعدو معاً في جهد مدبرّ لسوء تأويل فكره .

ستفضي بنا أية محاولة لتفسير لماذا أو كيف حصل هذا التشويه خارجاً إلى اعتبارات لا صلة لها بهذا السياق . ونستطيع أن نكتفي بملاحظة مفردة مبتذلة : وهي أن سوء القراءة ، في حالة روسو ، يأتي دائماً مصحوباً بنبرة تفوّق فكري وأخلاقي وكأن الشرّاح في أفضل الأحوال ، ملزمون بالاعتذار عن شيء ، أو بتقديم علاج لشيء اشتطّ فيه مؤلفهم . هناك ضعف متأصل جعل روسو ينكفيء إلى الاضطراب أو الإيمان الرديء ، أو الانسحاب ، وفي الوقت نفسه يمكن للمرء أن يشهد اهتداء من يُصدر هذا الحكم إلى الاطمئنان الذاتي ، وكأن معرفة ضعف روسو قد انعكست إلى حدٍ ما إلى مصدر قوّة لديه ، فهو يعرف ، تمام المعرفة ، ما يوجع روسو ، ولذلك يمكن أن يراقبه ويحكم عليه ويسدِّده من موقع سلطة راسخة ، مثلما يراقب الانثروبولوجي المتمركز حول العرق مواطناً بدائياً ، أو مثلما ينصح الطبيب مريضاً . الموقف النقدي تشخيص ، وهو ينظر إلى روسو وكأنه جاء إليه طلباً للمعونة ، لا تقديماً للمشورة . والناقد يعرف عن روسو ، ما لا يريد روسو أن يعرفه عن نفسه . ويسمع المرء هذه النبرة حتى لدى ناقد متعاطف ونافذ النظرة ، مثل جان ستاروبنسكي الذي عمل ما لم يعمله سواه ، لتحرير دراسات روسو من عقود متراكمة من الأفكار المتداولة المغلوطة . يكتب قائلاً : «مهما كانت قوّة الواجبات الملقاة على عاتق الناقد للتعاطف ،

فيجب أن يفهم الناقد [ما لم يفهمه الكاتب عن نفسه] ولا يشترك معه في جهله»[٦] ، وبرغم أن هذه الدعوى مشروعة ، خصوصاً مادامت تصحّ ، في هذه الفقرة على تجربة الطفولة لدى روسو ، فربما تكون مذكورة بشيء - كبير قليلاً - من الإيمان الاحترافي. ويمضي الناقد نفسه إلى القول بأن أكثر مفاهيم روسو مغالطة ينبغي أن لا تؤخذ على أنها قيمة اسمية «غالباً ما يحدث أن يبالغ في هدفه ويفرض المعنى بجمل رائعة لاتكاد تحتمل اختبار مواجهة بعضها بعضاً . من هنا تأتي الاتهامات المتكررة كثيراً له بالسفسطة ... فهل يجب أن نأخذ هذه المبالغة الأنيقة ، وهذه الأحكام العريضة عن المبدأ كقيمة اسمية ؟ أفلا ينبغي أن ننظر إلى ما وراء كلمات جان - جاك نحو ما يعتمل في روحه من مطالب ، نحو تذبذب مشاعره ؟ ربما كنا نسيىء إليه حين ننتظر منه أن يُقدِّم لنا تماسكاً مضبوطاً وفكراً نسقياً ، ويجب أن نبحث عن حضوره الحقيقي ، لا في خطابه بل في الحياة التي عاشها ، وتلك الحركات التى لم تتحدد بعد مما يسبق كلامه ...»[٧] .

يردّ هذا الحكم ، على ما يظهر عليه من نوايا طيبة ، روسو ، ويختزله من فيلسوف إلى حالة نفسية مثيرة ، فنحن مدعوّون إلى طرح لغته كمجرد «عبارات رائعة» تعمل بديلاً لحالات انفعالية تسبق اللغة ، وليس لدى روسو بصيرة بها . ويستطيع الناقد أن يضف آليات هذه الانفعالات بتفصيل دقيق ، مستمداً دليله من هذه العبارات الرائعة نفسها ، التي لا تخفي تحتها مأزقاً شخصياً رائعاً .

لدى النظرة الأولى ، لا يكاد يبدو موقف ديريدا من روسو مختلفاً ، فهو يتابع ستاروبنسكي في إبراز قرار روسو أن يكتب في محاولة لاسترداد اكتمال خيالي ووحدة وجودية لم يستطع الوصول إليها في حياته . «يعتزل» الكاتب الحياة[٨] ، لكن هذا الاعتزال لا يأتي نتيجة إيمان طيب ، أي أنه خدعة يستبدل بها التضحية الفعلية ، التي قد تعني الموت الحرفي للذات ، بموت «رمزي» لا يمسّ إمكان التمتع بالحياة ، مضافاً إلى ذلك ، إمكان التمتع بالقيمة الأخلاقية لفعل الاعتزال الذي ينعكس على الشخص الذي يقوم به . وهكذا فإن دعوى اللغة الأدبية بالحقيقة والعمومية مسألة مشكوك فيها من البداية ، لأنها تقوم على ازدواج في داخل ذات تتعمد الخلط بين الفعل الحرفي والفعل الرمزي لكي تحقق نوعاً من التعالي بالذات والحفاظ على الذات أيضاً ... ولتعامي الذات عن رؤية ازدواجها جذورُه النفسيةُ ، مادام الانصراف عن رؤية آلية خداع الذات أمراً وقائياً .

إن ميثولوجيا كاملة من البراءة الأصلية في حالة ما قبل التأمل مشفوعة باسترداد لهذه البراءة على مستوى أكثر تجرّداً وعمومية ، وهي القصة التي أحسن ستاروبنسكي وصفها في مقال روسو عن «النظرة الحية» ، تتحول لتصير نتيجة خدعة نفسية . ثم تنهار في العدم ، وفي مجرد «عبارات رائعة» حين يتم عرض الحيلة بهذه الطريقة التي تترك الناقد يلتحق بصفوف «قضاة جان - جاك» العديدين الآخرين .

حتى على هذا المستوى ، تختلف قراءة ديريدا لروسو اختلافاً جذرياً عن التأويل التقليدي ، فإيمان روسو الرديء باللغة الأدبية ، وهو سلوك يعتمده لشجب الكتابة على أنها إدمان خاطيء ، هو عند ديريدا ترجمة شخصية لمشكلة أكبر بكثير بحيث لا يمكن ردّها إلي أسباب نفسية . ففي علاقة ، روسو بالكتابة ، لم يكن محكوماً بحاجاته ورغباته ، بل بتقليد يسيطر على الفكر الغربي كله : وهو مفهوم السلبية (اللاوجود) بوصفه غياباً، وبالتالي إمكان تملّك أو إعادة تملّك الوجود (بصورة حقيقية أو مشروعية أو طبيعية ... إلخ) بوصفه حضوراً . وهذا الافتراض الوجودي يشترط ويعتمد أيضاً على مفهوم معيّن للغة يفضّل اللغة الشفاهية أو الصوت ، على اللغة المكتوبة أو الكتابة ، من خلال مفهومي الحضور والمسافة : حضور الذات البديهي المباشر أمام صوتها الخاص ، في مقابل المسافة التأملية التي تفصل الذات عن الكلمة المكتوبة . روسو ، إذن ، حلقة في سلسلة تختتم الحقبة التاريخية للميتافيزيقا الغربية . ولذلك فإن موقفه من اللغة لا يتميز بخصوصية نفسية ، بل يمثّل مقدمة فلسفية جذرية ونموذجية في الفكر . ويتناول ديريدا روسو ، جدياً ، بوصفه مفكراً ، ولا يستبعد أياً من أحكامه . فإذا تعرض روسو لتهمة ، أو بدا أنه تعرّض لها ، فذلك لأن الفلسفة الغربية بأسرها يمكن أن تتعرض ذاتها لهذه التهمة بسبب انطولوجيا الحضور . ويكفي هذا الاستبعاد أية فكرة عن التفوق من جانب ديريدا ، في الأقل بالمعنى الشخصي المتبادل للكلمة .

إنّ تأكيد روسو أسبقية الصوت على الكلمة المكتوبة ، وتمسكه بأسطورة البراءة الأصلية ، وتفضيله الحضور المباشر على التأمل ، كلّ هذه خصائص تمكّن ديريدا أن يستمدها من تراث طويل عريض لمؤولي روسو . لكنه يريد أن ينأى بنفسه عن أولئك الذين يردون هذه الأساطير إلى ستراتيجيات التمركز حول الذات في نفسية روسو ، ويفضل تناوله عن طريق أحد تلامذته الأكثر عقائدية من روسو في قبوله بأحلام القيمة الاسمية عن براءة اللغة الشفاهية واكتمالها . وموضوعة ديريدا الرئيسية عن القمع المتواصل في الفكر الغربي لجميع أشكال اللغة المكتوبة ، ووضع هذا الفكر هذه

الأشكال في مرتبة دنيا كمساعد أو إضافة للحضور الحيّ في الكلمة المنطوقة ، تجد مثالها الكلاسيكي في أعمال ليڤي – شتراوس . وتمتاز الفقرات التي يبرزها ديريدا من ليڤي شتراوس ليعلّق عليها بالتماسك في تفاصيلها كلها ، بما في ذلك ايثار الموسيقى على الأدب ، وتعريف الأدب بأنه وسيلة لنيل حضورٍ ، هو نفسه صدى تواق وناءٍ عنه ، دون أن ينتبه أن الأدب نفسه هو سبب وعرض من أعراض الانفصال الذي يتفجع عليه .

تصبح هذه الافتراضات الساذجة لدي ليڤي – شتراوس – أكثر مراوغة واستواءَ أضدادٍ بكثير حين تظهر لدى روسو نفسه . فمتى ما يشخص روسو لحظة الاتحاد التي توجد عند بداية الأشياء ، إذ تتطابق الرغبة مع المتعة ، تتحد الذات والآخر في دفءٍ أموميٍ لأصلهما المتشرك – فيتكلم الوعي بصوت الحقيقة . ويكشف تأويل ديريدا ، دون أن يغادر نص روسو ، أنّ لحظة الحضور التي يتم تحديدها تشير دائماً إلى لحظة أخرى سابقة عليها وبذلك تفقد ضمناً مكانتها كنقطة بدء . يحدّد روسو الصوت بوصفه أصل اللغة المكتوبة ، غير أن وصفه للكلام الشفاهي أو الموسيقى يتصف منذ البدء بجميع عناصر المسافة والسلب التي تمنع اللغة المكتوبة من تحقيق شرط الحضور المباشر دائماً . وجميع محاولات متابعة الكتابة وردّها إلى شكل أكثر أصالة من النطق الشفاهي تفضي إلى تكرار عملية التمزيق التي غرّبت الكلمة المكتوبة عن التجربة في المقام الأول . وخلافاً لليڤي – شتراوس ، جرّب روسو «في الحقيقة ، اختفاء الحضور الكامل في الكلمة ذاتها ، وفي وهم البداهة . وقد أدرك وحلّل هذا الاختفاء بذكاء خارق»[٩] . غير أن روسو لم يصرّح بذلك أبداً ، فلم يؤكد اختفاء الحضور مباشرة ولم يواجه عواقبه . بل على العكس ، فإن نظام الإيثار الذي نظّم كتاباته يفضّل الاتجاه المضاد ، فيمتدح الطبيعة والأصل والصياح التلقائي ، على ما يقابل ذلك كله ، ليس فقط بطريقة الحنين والرثاء التي تميّز التعبير الشعري الذي لا يّدعي الحقيقة ، بل كنسق فلسفي . ففي «مقال في أصل التفاوت» و «مقال في أصل اللغات»، وفي «إميل» و «الاعترافات» أيضاً ، يبسّط روسو فلسفة الحضور البديهي التي يتبناها ليڤي – شتراوس على نحو غير نقدي ، والتي يحاول ستاروبنسكي أن يحجبها باسم نسخة أخرى لاحقة وربما أقل تنويراً من هذه الفلسفة نفسها . وتكمن مساهمة ديريدا الكبيرة في دراسات روسو في بيان أن نصوص روسو تقدّم أقوى دليل ضدّ المذهب الذي يحتجّ به فتمضي إلى نقطة أبعد مما وصله أحذق قرّائه المحدثين .

تكشف أعمال روسو ، إذن ، عن نوع من الازدواج مشابه لما وجدناه لدى نقّاد الأدب ، فقد «كان يعرف» بمعنى من المعاني أن مذهبه يموّه على بصيرته حتى لتبدو قريبة الشبه من نقيضها ، لكنه أراد أن يظل متعامياً عن هذه المعرفة . يمكن ، إذن تشخيص هذا العمى بكونه نتيجة مباشرة لأنطولوجيا الحضور البديهي . ويظل بالنسبة إلى الشارح الذي يريد أن يحلّه ، ببعض العنف ، نموذجاً راسخاً من الناحية التاريخية ، أو كما يعبّر ديريدا ، «مدار» سوء التأويل الدال – وهو نموذج يوجد مثاله الأول في كتابات روسو نفسه – وهكذا يضيء بعملية «التفكيك» ما ظلّ خفياً عن إدراك المؤلف وأتباعه .

في مدار السؤال الذي أثرته ، لابد من صرف الانتباه إلى وضع هذه المعرفة التي تستوي فيها الأضداد ambivalent والتي يكتشفها ديريدا لدى روسو . ويتراوح نص كتاب «في علم الكتابة» بالضرورة في هذه النقطة ، أحياناً يبدو وكأن روسو كان يخفي عن نفسه عمداً ما لم يرد أن يعرفه : «فبعد أن حددّ ماهية هذه القوة التي تعطّل ، بتدشينها إمكان الكلام ، الذات التي تخلقها ، وتحول بينها وبين الحضور أمام إشاراتها ، وتشحن كلامها بالكتابة ، لم يعدْ روسو بالتّواق إلى طمس وجودها احتيالاً بأكثر من افتراض عبء ضرورتها»(١٠) . وتفترض كلمة «احتيال» Conjurer (مثلما تفرض الكلمة ، الأضعف «طمس» effacer التي يستخدمها في مكان آخر من السياق نفسه) شيئاً من الوعي ، وبالتالي، ازدواجاً في داخل الذات ، ودرجة معينة من خداع النفس . وتتضح نبرة المخاتلة الأخلاقية التي تتضمن شيئاً من مشاركة الرغبة ، في أوصاف أخرى متعددة تستخدم مفردات الانتهاك والخطيئة : «إن حلول الكلام المنطوق محل الصوت المنبور هو أصل اللغة . ولقد حدث تعديل الكلام بالكتابة كحدث خارجي عند بدء اللغة ، فهو أصل اللغة . ويصف روسو ذلك دون أن يقوله صراحة ، بل تهريباً»(١١) .

ولكن في لحظات أخرى يبدو وكأن روسو واقع في قبضة قدرية ما ، لن تصل إليها إرادته : «برغم نيّته المعلنة [في الحديث عن الأصول] فإن خطاب روسو محكوم بتعقيد يتخذ دائماً شكل إفراط وتجاوز ، و «إضافة» لحالة الأصل . وهذا لا يلغى النية المعلنة ، بل يرسمها في إطار نسق لا يمكنه، السيطرة عليه»(١٢) . وكون روسو «محكوماً» ، على عكس «الاحتيال» و «الطمس» ، عملية سلبية تفرضها على روسو قوة أو سلطة تتخطى حدود سيطرته . وكما توضّح كلمة «يرسم» والجملة التالية لها(١٣) فإن هذه السلطة هي على وجه الدقة سلطة اللغة المكتوبة التي يقوّض نحوها التوكيد المصرَّح به . مع ذلك

فإن فعل «الاحتيال» يحدث أيضاً بوساطة اللغة المكتوبة ، ولذلك فإن النموذج ليس مجرّد نموذج لرغبة تسبق اللغة ، ولابدّ بالضرورة أن تقاطعها وتتخطاها سلطة اللغة المتعالية : إذ يتم تهريب اللغة إلى حالة براءة لا لغة لها ، لكنها توجد بوساطة اللغة المكتوبة نفسها التي خُلقت لتختفي بعد ذلك ، أي أن العصا السحرية التي «تحتال» ، باستحضار الكلمة المكتوبة إلى الوجود ، هي نفسها مصنوعة من اللغة . وتتحقق الرغبة والسيطرة على التثبيت المزدوج للغة ، كما جاء في ذروة برهان ديريدا : فعن طريق اللغة فقط يستطيع روسو أن يهزم اللغة ، وهذه المفارقة هي المسؤولة عن استواء الأضداد في موقفه من الكتابة[١٤] . ولا يمكن توضيح المنزلة المعرفية (الإبستمولوجية) التي يحتلها استواء الأضداد عنده. فالأشياء لا تحدث وكأن روسو يكون بنصف وعي ، على الأقل ، حين ينهمك في استخلاص حضور بديهي مباشر ، ويكون سلبياً تماماً حين ينهمك بتفويضه . إن المقصود من مصطلح نصف الوعي هو أن ينطبق على كلا الدافعين المتعاكسين : فيلغي إدراك اللاحضور (الاحتيال) مثلما يؤكده (التهريب) . ولايعمل نصُّ ديريدا وكأن التمييز الذي يعنينا هنا ، وهو تحديداً : طراز المعرفة الذي يتحكم بالتعبير الصريح في مقابل التعبير الضمني ، يمكن القيام به من خلال انصراف التفكير (أو اللغة) عن أو إلى تعويض الحضور . ويتعرض روسو ، أحياناً ، لذكر وعي المسافة بعمى ، وأحياناً أخرى بلغة شبه واعية . ويصحّ الشيء نفسه على إدراك الحضور . ويبدو روسو راغباً في كلا الطريقين حقاً . وهنا تكمن المفارقة في أنه يريد أن يريد وأن لا يريد في الوقت نفسه . وهذا ما يفترض دائماً شيئاً من الوعي ، وإن يكن وعياً موجهاً ضدّ ذاته .

إن «الاختلاف بين معنىً ضمني أو حضور اسمي وتفسير مضموني»[١٥] ، وكل التمييزات الداخلة في الحالة المعرفية للغة ، هو بحق مشكلة روسو المركزية . ولكنْ يظلُّ التساؤل قائماً عمّا إذا كان قد اقترب من المشكلة ضمناً أو صراحة من خلال مقولات الحضور والمسافة . لقد واجه ديريدا هذه المشكلة وجهاً لوجه . لكنّ مصطلحاته لم تستطع أن تتقدم به خطورة واحدة للأمام. لأن بناء نصّ روسو من خلال نظام الحضور – الغياب يترك النظام الإدراكي للمعرفة المقصودة في مقابل المعرفة السلبية بلا حل ، ويقسِّمه بينهما بالتساوي .

لا يمكن اعتبار هذه الملاحظة نقداً لديريدا ، بل على العكس ، فهدفه على وجه الدقة هو أن يبيّن عن طريق إيضاح النقيض ، أن جزءاً أساسياً من تعبير روسو يستعصي على التصنيف من خلال مصطلحات الحضور – الغياب . فعند النقطة

المعرفية المهمة جداً في لغة روسو ، تخفق هذه المقولات في العمل كمؤشرات مؤثرة ، وهكذا يتحقق غرض ديريدا في التشكيك بقيمتها المطلقة كأساس للبصيرة الميتافيزيقية . ومصطلحات مثل «سلبي» و «واعٍ» و «مقصود» ... إلخ تفترض جميعاً فكرة عن الذات بوصفها حضوراً ذاتياً تتساوى في ارتباطها أو عدم ارتباطها حين يتم استعمالها في مقياس تفاوتي . وهذا ما يشكك بهذه المصطلحات ، وليس المؤلف الذي يستعملها بقصد ما مشابه للمفارقة: أي نزع القيمة عن دعواها في امتلاك سلطة تمييز شمولية . ولا يكمن المفتاح للغة روسو في شعوره أو إدراكه الكبير أو الضئيل ، أو سيطرته على القيمة المعرفية للغته . بل يكمن في معرفته أن هذه اللغة ، بما هي لغة ، تتحدث عن نفسها ، ولذلك تؤكد أسبقية مقولة اللغة على مقولة الحضور . وهذه هي أُطروحة ديريدا تماماً . ويظل السؤال : لماذا يفترض ميتافيزيقا الحضور لدى روسو ، التي يجد أنها لا تعمل ، ولا تستقل عن السلطة الضمنية للغة التي تعطلها وتقتلعها من أساسها . إن قصة ديريدا في فهم روسو ، من حيث هي إمساك بالحقيقة ثم الشروع في طمس هذه النظرة من الوجود والاحتيال عليها، في حين يجري التسليم بها خلسة ، وتهريبها في داخل المنطقة التي كان يجب أن يحميها ، هي دون ريب قصة جيدة . فهي تقلب النمط المألوف من «حارس الطرائد الذي صار سارقاً» [حاميها حراميها] مادام حارس الطرائد نفسه هو الذي يقوم بالسرقة . وربما لا يجوز لنا أن نسأل في ما إذا كانت قصة دقيقة ، إذ ربما لا تكون سوى محاكاة ساخرة Parody أو خيال ، دون أن تدّعي شيئاً آخر غير ذلك . لكن القصص على عكس الأحكام والمفاهيم المعرفية (الإبستمولوجية) لا يلغي بعضها بعضاً . ولا ينبغي أن ندع قصة ديريدا تحلّ محلّ قصة روسو عن تورّطه باللغة . فالقصتان ليستا متشابهتين تماماً ، ويحسن بنا أن نسّجل الفروق بينهما . فكلتاهما تعليمية بخصوص الوضع الإدراكي ، ليس فقط في لغة روسو ، بل في لغة ديريدا أيضاً ، وخلف ذلك في لغة النقد بشكل عام .

يجب أن لا نمكث طويلاً جداً عند الفروق في التوكيد التي يمكن أن تفضي إلى مناطق اختلاف في الحقل التقليدي لتأويل روسو . فبعد أن يحصر ديريدا عمداً قضية معرفة المؤلف باستواء الأضداد بين قوسين ، يمضي وكأن عمى روسو لم يتطلب منه تحوُّطات إضافية . ويؤدي هذا به إلى تبسيطات في وصف مواقف روسو المذكورة من قضايا الأخلاق والتاريخ . وفي فقرة نيتشوية يدّعي فيها ديريدا أنه حرّر قضية اللغة

من التثبيت الأخلاقي[١٦] ، يضع ضمناً أساساً راسخاً أحادي الأفق للحكم على روسو - وهي فكرة الصوت الموثوق به للشعور الأخلاقي - يخفق في أنصاف التعقيدات الأخلاقية في «هيلوئيزة الجديدة» ، أو حتى في إنصاف تعليقات ديريدا التوضيحية عن طبيعة الشفقة والأسف في «مقال عن أصل التفاوت» . وبعد أن يوضح بصورة مقنعة أن ثنائية الداخل - الخارج قد استعملت في «مقال في أصل اللغات» لكي تجعل شدائد المسافة والاغتراب تظهر وكأنها قد فرضها على الرجل حدث خارجي فاجع ، يجعل روسو يظهر وكأنه فهم هذه الفجيعة بمعنى حَرْفي ، بوصفها حدثاً فعلياً في التاريخ ، أو بوصفها فعلاً شخصياً . ومتى ما يحدث انتقال مرهف من التعبير الأدبي إلى مرجعه التجريبي ، يظهر ديريدا وهو يتجاوز تعقيدات روسو . هكذا يكتب ديريدا عن تثبيت التغير التاريخي ، أو إمكان التقدم قائلاً : «يريد روسو أن يقول إن التقدم ، مهما امتاز باستواء الأضداد فإنه يتحرك إما باتجاه التدهور أو باتجاه التحسُّن ، أحدهما أو الآخر ، ... لكن روسو يصف ما لا يريد أن يقول ، أي أن التقدم يتحرك بكلا الاتجاهين نحو الخير والشر في وقت واحد . وهذا ما يستبعد النهايات الأخروية والغائية ، مثلما يلغي الاختلاف - أو التمفصل عند الأصل - حفريات البدايات»[١٧] وفي الحقيقة يصعب التوفيق بين الصرامة التي يؤكد بها روسو دائماً ، وعلى المستوى نفسه من الوضوح ، الحركة التلقائية نحو التقدم ، وبين التراجع الذي يزعمه ديريدا هنا . وتؤدي نهاية حالة الطبيعة إلى خلق المجتمعات وإمكانات فسادها اللانهائية ، غير أن هذا التراجع الواضح تُوازنه في الجهة الأخرى نهاية العزلة وإمكان الحب الإنساني . ويقرِّر تطور العقل والشعور نهاية السكينة ، غير أن هذه السكينة توصف بكونها حالة تحديد فكري مماثلة لحالة المعتوه. في مثل هذه الأوصاف ، يتحقق التوازن باعتدال، في استعمال مصطلحات التقدم والتراجع : فتوازن عبارة «تنجز العقل» عبارة «تدهور النوع» ، وتوازن عبارة «إعطاء الرديء» عبارة «إعطاء المقبول اجتماعياً»[١٨] ، وانسياق المجتمع إلى التفاوت ليس بالشر المطبق : فنحن ندين له بكل ما من شأنه «الخير والشر بين الناس» . ويتم النظر إلى نهاية التاريخ كانتكاسة إلى حالة لا يمكن تمييزها عن حالة الطبيعة ، وذلك ما يجعل من نقطة البدء ، والنتيجة ، والمسار الذي يفضي من واحد إلى الآخر ، تمتاز كلها باستواء الأضداد على قدم المساواة . وربما كانت إحدى الحواشي الطويلة في «مقال في أصل التفاوت» أكثر الحركات نمطية ، فبعد أن يدين فيها روسو بفصاحة أخطار الحضارة قائلاً : «تلك هي الأسباب

الواضحة لكل أنواع البؤس التي تجلبها الوفرة والثروة في النهاية حتى لأكثر الأمم مثاراً للإعجاب» ، يطالبنا روسو ، دون أثر للسخرية ، بأقصى الخضوع المدني ، محتقراً اللجوء الضروري للنظام السياسي الذي يولد مفاسده[١٩] . إن منطق المغالطة في التقييم السلبي المرافق للتقييم الإيجابي ، متى ما تمّ إشراك حركة التاريخ ، لايمكن أن يكون متماسكاً البتة . وهنا يصحّ لنا أن نسأل : هل تتوازن الحركتان المتقدّمة والمتراجعة توازناً سويّاً : ففي فقرات أقل وصفاً ، ينحو روسو إلى رؤية التاريخ بوصفه حركة انحطاط ، ولاسيّما حين يتحدث عن وجهة نظر الحاضر . ولكن متى ما حدث التثبيت المزدوج ، كانت البنية متزامنة أكثر مما هي متحولة . وتعتمد النتيجة التي يستخلصها ديريدا على مثال غير مناسب . ولا يوجد دليل آخر يمكن العثور عليه في أعمال روسو الأخرى للبرهنة على هذه النظرية المتحولة في التغير التاريخي[٢٠] .

ليس في هذه النقاط شيء جوهري. ولديريدا الحق في أن يزعم أن بعض الفقرات لدى روسو مما يتعلق بالغموض الأخلاقي ، والنوعية الخيالية (وبالتالي : الاستبطانية) للسبب الخارجي لتمزيق حالة الطبيعة ، وتزامن الانحطاط التاريخي والتقدم التاريخي ، لا تُبطل البتة قراءته ، فهذه فقرات وصفية يضطرّ فيها روسو إلى كتابة عكس ما يقول. ويصح الشيء نفسه على جانب أكثر تعقيداً في قراءة ديريدا : وهو الاقتصاد الغريب لتثبيت فكرة روسو عن الأصل ، والطريقة التي توّرطه فيها بعملية تراجعية لا نهائية ، إذ ينبغي عليه دائماً أن يستبدل الأصل المطروح بحالة أعمق وأكثر بدائية لابدّ من تركها أيضاً وراء ظهره . يظهر هذا النمط لدى ديريدا أيضاً حين يختار الاحتفاظ بمفردة «الأصل» للتعبير عن النوعية غير الأصلية في ما يُسمّى بالبدايات – مثلما يحصل حين يُقال لنا إن النطق هو أصل اللغة ، حين يكون النطق هو بالضبط البنية التي تحول دون حصول التولّد الأصلي كله . واستعمال مفردة الحضور (أو الأصل أو الطبيعة أو الوعي ... ألخ) لنسف دعاوى هذه المفردة ، وحملها إلى النهاية المنطقية الميتة التي تفضي إليها حتماً ، هو ستراتيجية متماسكة ومسيطر عليها على طول كتاب «في علم الكتابة» . وسنقع في فخٍّ ، إذا تصوّرنا أن ديريدا مخدوع بالطريقة نفسها التي تدّعي أن روسو انخدع بها . ولا يتجه اهتمامنا إلى درجة العمى لدى روسو أو ديريدا ، بقدر ما يتجه إلى الطراز البلاغي الخطابيهما الخاصّين .

ليس من المثير أن يكون ديريدا أكثر تفصيلاً وبلاغة في بسط فلسفة اللغة المكتوبة والاختلاف ، التي يرفضها روسو ، من بسطه لفلسفة التعدد التي يريد روسو أن يدافع

عنهـا . ذلك أن لديه تراثاً ضـخـمـاً من تأويل روسـو يقف وراءه ليـدعم نظرته عنه كفيلسوف معترف به للحضور البديهي المباشر . وبهذا الصدد ، فإن صورة روسو لديه صورة تقليدية جداً لدرجة أنها لا تكاد تحتاج إلى إعادة ذكر . لذلك يعني المتن الأكبر من تحليله بالتقطيع التدريجي لنظرية روسو عن الحضور تحت عبء لغته الخاصة . مع ذلك ، فعند نقطتين في الأقل يخرج ديريدا عن طريقته ، لكي يوضّح السلفية الصارمة في مـوقف روسـو من الانطولوجيـا التـقليـدية في الفكر الغـربي . وفي إحـدى هـاتين الحالتين ، على الأقل ، يقوم بذلك على حساب الجهد التأويلي الأصلي والبارز الذي كان عليه أن يتخطى القيمة الظاهرية (الأسمية) في تعبير روسو، وحتى أن يتقاطع معها[٢١]. وتعني الفقرتان ، على نحو دال ، باستعمال روسو وفهمه للأشكال البلاغية . ففي قضايا الطبيعة والذات والأصل وحتى الأخلاق ، يبدأ ديريدا من النظرة السائدة في تأويل روسو ، ثم يمضي لكي يبين كيف ينسف نصّ روسو ولاءاته الفلسفية المعلنة . لكن ديريدا يتفوق على التراث ويبزّه في هاتين النقطتين الخاصتين بالبلاغة . لاريب عنده أن نظرية روسـو عن البلاغة وممارستـها تقع أيضاً تحت طائل الإلزامات التي يسميـها ديريدا بالأنطولوجيا «المتمركزة حول المنطق» Logocentric ، التي تفضّل الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة . وهذه هي النقطة التي يجب أن نقلب فيها العملية التأويلية ، فنبدأ بقراءة ديريدا من خلال روسو ، وليس العكس . إن الشكلين البلاغيين المترابطين اللذين ناقشـهما ديريدا ، وكلاهما بارز للعيان في «مقال في أصل اللغات هما المحاكاة mimesis والاستعارة metaphor . ولكي يوضح ديريدا السلفية المتمركزة حول المنطق في نظرية روسو عن الاستعارة ، كان عليه أن يكشف أن مفهومه عن التمثيل presentation يقوم على المحاكاة التي لا توضع فيها المكانة الأنطولوجية للموضوع المحاكى موضع السؤال . فالتمثيل عملية استواء أضداد تنطوي على غياب ما يُستحضر مرة أخرى presented ولا يمكن افتراض عرضيّة هذا الغياب. مع ذلك ، فحين ينظر إلى التمثيل بوصفه محاكاة ، بالمعنى التقليدي الذي كان شائعاً في النظرية الجمالية في القرن الثامن عشر ، فهو يؤكد اكتمال الشيء الممثَّل أكثر مما ينسفه . فهو يعمل عمل العلامة الاستذكارية التي تستعيد شيئاً حدث أن لم يكن هناك في تلك اللحظة ، ولكنه موجود في مكان آخر ، وزمان آخر ، أو في طراز شعور مختلف لم يتغير . ونموذج هذه الفكرة عن التمثيل هو الصورة المرسومة التي تحتفظ بالشيء لتصوره وكأنه حاضر ، وبذلك تطمئن على استمرار حضوره . إن سلطة

الصورة تتجاوز ازدواج المعطيات الحسية : فخيال المحاكاة قادر على تمويل أنماط التجربة «الاستبطانية» غير انحية (مثل المشاعر والعواطف والانفعالات ، إلى موضوعات إدراك ، وبذلك يتمثلها ويستحضرها بوصفها حضورات عينية فعلية ، وتجارب شعور أفرغت من وجودها الموضوعي . وغالباً ما يتم التركيز على هذا الإمكان بوصفه الوظيفة الرئيسية للأشكال الفنية اللاتمثيلية كالموسيقى : فهي تحاكي بوساطة علامات تقترن طبيعياً بالانفعالات التي تدل عليها ، يكتب الأب دوبوس ، عالم الجمال التمثيلي في القرن الثامن عشر : «مثلما يحاكي الرسّام خطوط الطبيعة وألوانها ، يحاكي الموسيقي النبرات والنغمات والوقفات وانعطافات الصوت ، وبكلمة وجيزة جميع الأصوات ، بواساطة ما تعبّر به الطبيعة ذاتها عن مشاعرها وانفعالاتها . كل هذه الأصوات ... مؤثرة بقوة في نقل العواطف لأنها علامات انفعال الطبيعة ذاتها . فهي تستمد قوتها من الطبيعة ذاتها مباشرة ، في حين أن الكلمات الملفوظة ليست سوى علامات اعتباطية على الانفعالات ... تستجمع الموسيقى علامات الانفعال الطبيعية وتستخدمها فنياً لتزيد من قوة الكلمات التي تحوّلها إلى أغنية ، ولهذه العلامات الطبيعية قوة مذهلة في إيقاظ العواطف لدى من يستمعون إليها . وهي تستمد هذه القوة من الطبيعة نفسها»[٢٢] .

تسعى نظريات التمثيل التقليدية في القرن الثامن عشر سعياً حثيثاً إلى رد الموسيقى والشعر إلى الرسم[٢٣] . و«الموسيقى التي ترسم الانفعالات» و«الشعر التصويري» هما المألوف الكبير في عقيدة فنية تورّط أنصارها في عدد من المشكلات ، دون أن تؤدي بهم إلى مراجعة مسلّماتهم . وكثيراً ما يتكرر القول إن إمكان جعل اللامرئي مرئياً ، وإعطاء حضور لما يمكن تخيُّله فقط ، هو وظيفة الفن الرئيسية . ومن هذه العقيدة ينبع التأكيد على مادة الموضوع بوصفها أساس الحكم الجمالي . فهي تعني تمثيل ما لا تدركه الحواس كوسيلة تسرَّب من خلالها الثبات الأنطولوجي للموضوعات المدركة . يهتم الإنسان بمادة الموضوع لأنها في الأساس تؤكد إمكان تمثيل ما لا يُرى unseen أي أن التمثيل هو الشرط الذي يؤكد إمكان المحاكاة على الحضور الكلي . وتقف وراء كثير من الأحكام الخاصة بتلك الفترة[٢٤] هذه الحاجة إلى الاطمئنان بمثل هذا الدليل – وتؤكد سلفيتها من خلال ميتافيزيقا الحضور .

في النظرة الأولى ، يبدو روسو متصلاً بالتراث ولا سيّما في تلك الفقرات من «المقال» التي تهتم بخصائص الموسيقى ، وتختلف قليلاً عن الأحكام التقليدية لدى

أسلافه . وتأكيده على باطنية الموسيقى منسجم تماماً مع نظريته المعلنة عن الموسيقى كمحاكاة : «فالأصوات داخل النغم لا تؤثر فنياً كأصوات فقط ، بل كعلامات على انفعالاتنا ومشاعرنا . فهي هكذا تثير فينا الاستجابات التي تعبرّ عنها والتي نجد صورة انفعالاتنا فيها»[٢٥] . ومن وجهة نظر المحاكاة لا يوجد اختلاف بين الانطباعات المادية الخارجية ، والانطباعات الأدبية . وبالتالي يمكن استبدال الانفعالات بالأشياء الطبيعية دون إحداث تغيير في طبيعة المحاكاة : «إن الألوان الجميلة المحكمة التدرج تلذّ النظر ، لكن هذا الالتذاذ هو التذاذ بالحواس فقط ، وإنما التصوير والمحاكاة هما اللذان يعطيان هذه الألوان حياةً وروحاً . فالعواطف التي تعبرّ عنها تلك الألوان هي التي تؤثر في عواطفنا ، والأشياء التي تمثلها هي التي تحدث فينا انفعالات . فليس لاهتمامنا وشعورنا ارتباط بالألوان . فمعالم اللوحة الفنية المؤثرة ، تؤثر فينا ، ولو كان في صورة مطبوعة . فلتحذفوا هذه المعالم من اللوحة ، إذن لن تكون للألوان بعد ذلك أية قوة . إن فعل النغم في الموسيقى هو عين فعل التصوير في الرسم»[٢٦] . يبدو أن لدى ديريدا ما يبررّ نظرته لروسو شارحاً تقليدياً لنظرية المحاكاة التي تردم التمييز بين الموضوعات الخارجية والداخلية : «يظل روسو وفيـّاً لتراث لم يتأثر بفكره : فهو يبقى مقتنعاً أن جوهر الفن يكمن في المحاكاة . فالمحاكاة تكررّ الحضور ، ذلك أنها تضاف إلى حضور الشيء الذي تحلّ محله ، فهي تحوّل ما هو حاضر إلى نسخة «خارجية» من هذا الحضور . في الفنون الجامدة تتكرر الصورة «الخارجية» للموضوع : أي أن لدينا إعادة إنتاج «خارجية» لصورة «خارجية» ... في الفنون الحيّة ، والأغنية بالذات ، يحاكي «الخارجي» «داخلياً» . فهو تعبيري «يرسم» الانفعالات ولا تستطيع الاستعارة التي تحوّل الأغنية إلى رسم أن تفرض داخلية قوتها على خارجية الفضاء إلا تحت رعاية مفهوم المحاكاة ، الذي يشترك فيه كل من الموسيقى والرسم . ومهما كانت الاختلافات بينهما ، فإن الموسيقى والرسم هما ازدواجات وإعادة إنتاج . فكلاهما يرشح بمقولات الخارج والداخل . لقد بدأ التعبير بدفع الانفعال إلى خارج ذاته في الهواء الطلق . وبدأ برسمه»[٢٧] .

سيكشف بقية تحليل ديريدا كيف أن المحاكاة التي تعبر عن رغبة بالحضور ، تعمل خلسة في نص روسو ، بوصفها تعطيلاً لرغبة يردّها وجودها نفسه إلى مجرّد عبث ، أي لن تكون هناك حاجة إلى المحاكاة ما لم يتم تفريغ الحضور قبْلياً .

إذا انتقلنا ، وهذه القراءة نصب أعيننا ، إلى ذلك المقطع من «المقال» الذي يعني بالموسيقى ، وجدنا شيئاً مختلفاً ، ولا سيّما إذا وضعنا في حسباننا بعض الفقرات التي لا يضمِّنها ديريدا في تعليقه ، ففي الفصول من (13) إلى (16) من «المقال» لاينزع روسو كثيراً إلى إيضاح أن الموسيقى والرسم والفن عموماً لا يشتملون على حس (مثلما يبدو عند دفع برهانه الجدلي ضد الجماليات الحسية) ، بل لا يؤدي العنصر الحسي ، الذي هو بالضرورة جزء من العلامة التصويرية أو الموسيقية ، أي دور في التجربة الجمالية .

ومن هنا تأتي أسبقية الرسم (المعالم، التصوير) على اللون ، والنغم على الصوت، لأن كليهما يتجه إلى المعنى ، ويقلّ اعتماده على الانطباعات الحسية المغرية . ومثل دي بوس ، يبدو روسو توّاقاً لإيلاء أهمية على مادة الموضوع (أو المعنى في حالة الأدب) وتفضيلها على العلامة . وحين ينصرف اهتمامه ، أحياناً ، إلى العلامة ، كما في قوله : «للألوان والأصوات كتمثيلات وعلامات نفوذ كبير علينا ولها، كمجرّد موضوعات للحسّ، نفوذ ضئيل»[٢٨] . فإن هذا لا يعني رغبته في فصل العلامة عن الحس أو ذكر استقلالها ، فالعلامة لا تكفّ عن عملها كدال ، وتظل تتجه تماماً نحو المعنى . والمكوّن الحسّي فيها عرضي وعابر[٢٩] . وليس السبب في ذلك ، كما يقترح ديريدا ، أن روسو يريد من معنى العلاقة أو المدلول أن يكون تعدداً وحضوراً . فالعلامة مفرَّغة من المادة ، ليس لأنها يجب أن تكون مؤشراً شفّافاً لاينبغي أن يُلقي الحجب على غزارة المعنى ، بل لأن المعنى نفسه فارغ ، ولا ينبغي أن تقدم العلامة ثراءها الحسي بديلاً عن الفراغ الذي تدلّ عليه . وعلى العكس من تأكيد ديريدا ، لاتتجه نظرية التمثيل عند روسو إلى المعنى حضوراً وتعوداً ، بل إلى المعنى فراغاً . تؤيد ذلك حركة الفصل السادس عشر من «المقال» المعنون بـ «التناسب الكاذب بين الألوان والأصوات» . فبقلبه للتراثب السائد في النظرية الجمالية في القرن الثامن عشر يذكر أسبقية الموسيقى على الرسم (وفي داخل الموسيقى : النغم على التناغم) من خلال نظام قيمي بنيوي أكثر مما هو مادي وجوهري : فتكون الموسيقى أرقى من الرسم برغم افتقادها إلى الجوهر ، بل بسبب هذا *الافتقار* . وببصيرة ثاقبة ، يصف روسو الموسيقى بأنها نظام خالص من العلاقات التي لا تعتمد عند أية نقطة على التوكيدات الجوهرية للحضور ، سواء أكان حسّاً أم شعوراً . فالموسيقى ليست سوى لعبة علاقات : «إن كل صوت عندنا نسبي . فليس للصوت في حد ذاته أية خاصية تعرّفنا به. فهو عالٍ أو خفيض ، غليظ أو رقيق ،

بالنظر إلى صوت آخر . وأما في حد ذاته فليس له من هذه الخواص شيء . وفي نظام التناغم ، ليس الصوت بطبيعته أيّ شيء . فهو ليس نغمياً ولا راجحاً ، وليس متناغماً ولا أساسياً . وكل هذه الخصائص ما هي إلا نسب وعلاقات . ولما كان يمكن للنظام برمّته أن ينتقل من القرار إلى الجواب ، فإن كل صوت يغيّر من رتبته ومن مكانه ، كلما غيرّ النظام درجته»(٣٠) .

«ليس الصوت ... بطبيعته» . هل نحن مدعوون إلى فرز هذه الفقرة وعزلها دليلاً على نفي جوهرية المعنى لدى روسو ؟ واستناداً إلى الجملة التي استشهدنا بها ، إلى مظهر الحقيقة الأكبر ، إذا أخذنا بالاعتبار الفقرات المجاورة ، يبدو أن روسو فهم فهماً تاماً مضامين ما كان يقوله ونتائجه . فلا يتم اختزال الموسيقى إلى نظام من العلاقات لأنها تعمل كبنية مجردّة من الأصوات بمعزل عن المعنى أو لأنها قادرة على التعمية على المعنى بالتمويه على الحواس . ولا يتردد روسو في الطبيعة السيميائية وغير الحسية للعلامة . فالموسيقى تصير مجرّد بنية لأنها جوفاء من حيث الكنه ، لأنها تعني نفياً لكل حضور . ويستتبع ذلك أن تخضع البنية الموسيقية لمبدأ مختلف اختلافاً كلياً عن مبدأ البنى القائمة على العلامة «الكاملة» ، بصرف النظر عمّا إذا كانت العلامة تشير إلى الحس أو إلى حالة شعور . ولكون العلامة الموسيقية لا تسند إلى أي جوهر ، فإنها لن تستطيع أن يكون اديها تأمين على الوجود . ولن تتطابق مع ذاتها ، أو من التكرارات المستقبلية لذاتها ، حتى حين يكون لهذه الأصوات المستقبلية ما للأصوات الحالية من خواص فيزياوية في النبرة والوقع . ولا علاقة للخواص الفيزياوية بطراز وجود العلامة التي لاتتأثر من حيث التعريف بالسمات الحسية : «إن الألوان لتدوم ، والأصوات تنطفيء ، وليس لنا يقين أبداً بأن ما تولّد منها هو عين ما انطفأ»(٣١) .

وعلى عكس الحس التزامني الثابت في الرسم(٣٢) ، لن تستقرّ الموسيقى لحظة واحدة في ثبات وجودها : أي أنها باستمرار يجب أن تكررّ نفسها في حركة محكومة بأن تظل لانهائية . وتستمر هذه الحركة ، بصرف النظر عن أي وهم للحضور ، وبصرف النظر عن طراز تأويل الذات لقصديتها ، فهي محددّة بطبيعة العلامة «دالاً» ، وبطبيعة الموسيقى لغة . والنموذج التكراري الناتج عنها هو أساس الزمانية : «إن حقل الموسيقى هو الزمان ، وحقل الرسم هو المكان» . دوام الألوان في الرسم مكاني ، ولذلك فهو يشكّل مماثلة خادعة مع بنية الموسيقى التعاقبية بالضرورة . من ناحية ، يؤخذ على الموسيقى وجودها دائماً في اللحظة ، وكونها قصداً محبطاً باستمرار

باتجاهه إلى المعنى ، ومن ناحية أخرى ، يحصِّنها هذا الإحباط نفسه من البقاء في إطار اللحظة . ولا يمكن أن تتواقف العلامات الموسيقية ، إذ تتجه آلياتها دائماً نحو مستقبل تكرارها ، ولا نحو ترجيع تزامنها . حتى التناغم الواضح في الصوت المفرد ، أو الاتساق ، يجب أن يمتد إلى نمط من التكرار المتعاقب . وإذا اعتبرنا الصوت المفرد علامة موسيقية ، فإنه سيكون في الحقيقة نغم تكراره المحتمل . «إن الطبيعة لاتحلّل الصوت إلى مكوِّناته التناغمية بل تخفيها بدلاً من ذلك تحت مظهر التساوق» ...

الموسيقى هو الصورة التعاقبية من نموذج اللاتطابق في إطار اللحظة . إن روسو ينسب للطبيعة قوة الخيال والقدرة على إيجاد النغم حين تشير إلى أصوات كأغاني الطيور ، لكنها تصير إنسانية بصورة متميزة حين تشير إلى الموسيقى : «وإذا حصل أحياناً أن قسّمت الطبيعة [الأغنية إلى فواصلها الإيقاعية] في أغنية إنسانية معدلّة ، أو في ترانيم الطيور ، بجعلها متعاقبة واحدة بعد الأخرى ، فهي توحي بالأغاني ، لا بتسوية الأوتار ، وتملي علينا نغماً لا تناغماً»(٣٣) . التناغم مرفوض بوصفه وهماً خاطئاً لترجيع في داخل بنية اللحظة المتنافرة . أما اللحن فلا يشارك بهذا الاحتجاب ، فهو لا يقدم حلاً للتنافر ، بل يشترك باسقاطه على المحور التعاقبي الزماني .

لذلك فإن بنية الموسيقى المتتالية هي النتيجة المباشرة لطبيعتها غير المحاكاتية . الموسيقى لاتحاكي ، لأن مرجعها هو نفي جوهرها نفسه ، أي الصوت . يذكر روسو ذلك في جملة بارزة لا يعلّق عليها ديريدا أيّما تعليق : «وإنه لامتياز كبير يتمتع به الموسيقي أن يقدر على تصوير أشياء لا يمكن أن نراها . وإن أكبر آيات فنٍّ لا يستمد تأثيره إلا من الحركة ، أنه يقدر على أن يصنع من تلك الحركة صورة السكون . فالنوم وسكون الليل والوحدة والصمت كلّها تدخل في الصورة التي ترسمها الموسيقى»(٣٤) .

تبدأ الجملة بإعادة تأكيد أن الموسيقى قادرة على محاكاة أكثر الانفعالات استبطاناً ولا مرئيةً ولا استماعاً ، ويكشف استعمال المفردات التصويرية أننا قد عدنا للدخول في سلفية نظرية التمثيل في القرن الثامن عشر . غير أن محتوى الشعور ، حين يتواصل التعداد ، لم يعد مثلما كان لدى دي بوس ، غنياً في غزارته ، ومثيراً في تجربته ، بل هو يزداد تجويفاً وتفريغاً من جميع آثار الجوهر . وتميل النبرة الرعوية الرومانسية في الهدوء إلى الاختفاء ، إذا تذكر المرء إلى أي مدى تعتمد الموسيقى نفسها على الحركة . وينبغي أن نفهم السكون أيضاً فهماً سلبياً كغياب للحركة ،

وبالتالي كإعادة صياغة للهشاشة والانقطاع والتفكك في الموسيقى . وتثير الوحدة مشاعر القلق المشابهة أيضاً مادام جزءٌ كبير من النص الموسيقى في مكان آخر قد جُعل العنصرَ الذي يميز الإنسان عن الطبيعة ، ويوحِّده ببقية البشر . والصياغة التي تمتاز بالمفارقة على نحو جذري ، الذاهبة إلى أن العلامة الموسيقية تستطيع أن تشير إلى الصمت تعني في ما يكافئها في الفنون الأخرى ، إن الرسم يشير إلى غياب الضوء واللون معاً ، وإن اللغة تشير إلى غياب المعنى(٣٥) .

وتستبق هذه الفقرة صورتها المتأخرة الأكثر تطرفاً في «هيلويزة الجديدة» : «تكون عدمية الأشياء البشرية حيث لا يكون جميلاً خارج الكينونة الموجودة بذاتها ، إلا ما ليس له وجود»(٣٦) .

ليس من المثمر أن نناقش هذه التعبيرات على أساس الظاهريات المختلفة للموسيقى : أعني أن الأطروحة المعلنة في «المقال» تساوي بين الموسيقى واللغة ، وتوضِّح أن روسو لم يكفّ ، على طول النص ، عن الحديث عن طبيعة اللغة . وما يُدعى هنا لغة يختلف اختلافاً كلياً عن وسيلة الاتصال النفعية ، وتكفي لهذا الغرض مجرّد إيماءة أو مجرّد صيحة . ويعترف روسو بوجود اللغة منذ اللحظة التي ينبني فيها الكلام على وفق مبدأ مشابه لمبدأ الموسيقى . فاللغة ، كالموسيقى ، نظام من العلاقات التعاقبية ، أو سلسلة سردية متوالية . «إن الأثر المتتالي للخطاب ، حين يكرّر نفسه مراراً ، ينقل انفعالاً أقوى بكثير من تأثير حضور الشيء نفسه ، حيث ينكشف المعنى الكامل دفعة واحدة . ولنفترض هنا أننا نواجه موقف حزن مألوف لايكاد مرأى الشخص المفجوع بجيب أن يدفعنا إلى أن نذرف الدموع ، لكننا لو أتحنا له الوقت لإخبارنا بما يعتمل في داخله ، فسرعان ما تتدفق الدموع من أعيننا»(٣٧) . الخصائص البنيوية للغة هي نفسها الخصائص المنسوبة للموسيقى : فلابُدَّ من استبدال التزامنية المضلّلة في الإدراك البصري الذي يخلق وهمَ حضور زائفاً ، بتتابع من اللحظات المتقطعة التي تخلق خيال زمانية تكرارية . وكون هذه التعاقبية هي محض خيال في حقيقتها ، وكونها تنتمي إلى لغة الكتابة والفن ، لا إلى لغة الحاجات ، يتضح باختيار مثال مأخوذ لا من الحياة ، بل من التمثيل الدرامي : «تصل المشاهد المأساوية إلى تحقيق تأثيرها [بالخطاب المتوالي] فقط . والإيماء الخالص بلا كلمات يتركنا باردين تقريباً ، لكن الكلام حتى حين يكون بلا إيماءات ، سيجعلنا ننتحب»(٣٨) . كل لغة متوالية هي لغة سردية درامية . وهي أيضاً لغة الانفعال ، لأن الانفعال عند روسو ،

هو بالضبط تجلّيِ إرادة توجد بمعزل عن أيِ معنى أو أيِ قصد محدّد ، ولذلك لا يمكن إرجاعها إلى علة أو أصل .

«سيبكيِ الإنسان عند مرأى أداء مأساويِ ، حتى لو لم يشعرْ بالشفقة لرؤية شخص محتاج»[٣٩] . لكن الشفقة ، ذلك الانفعال الخبيث لدى روسو وكما أدرك ذلك ديريدا على أحسن وجه ، ليست سوى عملية خيالية تحوِّل الموقف الفعليِ إلى عالم من المظاهر ، عالم من الدراما أو اللغة الأدبية . أيِ أن كل شفقة هيِ فيِ جوهرها مسرحية. وهذا يعنيِ أن النموذج التعاقبيِ للخطاب السرديِ ، الذيِ يمنح هذا الخطاب مظهر بداية أو استمرار أو نهاية ، لا يعنيِ أبداً البحث عن أصل ، ولا حتى التمثيل الاستعاريِ لهذا البحث . فليس «مقال فيِ أصل اللغات ، ولا «مقال فيِ أصل التفاوت» بتاريخ حركة نشوئية ، أو نمو عضويِ من الميلاد إلى الفناء : أيِ أن عبارة روسو الشهيرة «إن كل بدء بالانحراف يذوى ...» لا يمكن فهمها جذرياً ، وتصحّ على طراز اللغة المستخدم على طول النصيّن . فهماً لا «يمثّلان» حدثاً متتابعاً ، بل هما إسقاط متوالٍ ، نغميِ ، موسيقيِ للحظة واحدة من التناقض الجذريِ – الحاضر – على المحور الزمانيِ لسرد تعاقبيِ . والنقطة الوحيدة التيِ يماسّان بها الواقع التجريبيِ هيِ رفضهما المشترك لكل حاضر ، لكونه لا يطاق ومفرّغاً من المعنى[٤٠] . وتحظى البنى التعاقبية ، كالموسيقى والنغم والأمثولة بالتفضيل على البنى شبه التزامنية ، كالرسم والتناغم والمحاكاة لأن هذه الأخيرة تخدع المرء بالاعتقاد بوجود ثبات للمعنى لا وجود له . ولا تعبّر البنية الرثائية ، التيِ تتردد أحياناً عن حنين لحضور أصليِ ، بل إنها محض وسيلة درامية ، وأثر يمليه ويجعله ممكناً خيال يحرمُ الحنين من كل أساس[٤١] .

فلا يكفيِ القول ، فيِ هذين النصيّن أن الأصل هو مجرّد استعارة تمثّل البدء ، حتى حين يوضح المرء أن نظرية روسو فيِ اللغة المجازيّة تتقاطع مع أية فكرة عن التمثيل . ويسبق الأصل هنا الحاضر لأسباب بنيوية بحتة، لا لأسباب تاريخية زمانية ، فالتعاقب الزمانيِ هو المعادل البنيويِ للطبيعة المجازيّة بالضرورة فيِ لغة الأدب .

بهذا المعنى يجب أن نفهم عنوان الفصل الثالث من «المقال» : «لابدّ أن اللغة الأولى كانت مجازّية» . إن الحكم الحرفيِ الوحيد الذيِ يقول ما يعنيِ قوله هو التأكيد على أن لا وجود للأحكام الحرفية . وفيِ البلاغة السردية لنص روسو ، هذا هو المقصود من الخيال التاريخيِ – الزمانيِ الذيِ يتصوّر ضرورة أن تكون اللغة «الأولى»

لغة شعرية . وكان على ديريدا ، الذي يرى روسو كاتباً ممثلاً لسواه ، أن يبّين بدلاً من ذلك أن نظريته في الاستعارة تقوم على أسبقية المعنى الحرفي على المعنى الاستعاري ، وأسبقية المعنى الحقيقي على المعنى المجازي . ومادام روسو يقول العكس صراحة ، فكان يجب على ديريدا أن يؤوّل فصل الاستعارة كلحظة عمى يقول فيها روسو عكس ما أراد قوله .

يضاعف البرهان عند هذه النقطة خطّ الاستدلال المستعمل في التمثيل : أي أن روسو لا يضع المعنى الحرفي في مرجع الاستعارة موضوعاً ، لكنه يستبطن الشيء ويجعل الاستعارة تشير إلى حالة شعور داخلية ، أو إحساس أو انفعال . «يضفي روسو على التعبير عن الانفعالات معنىً حرفياً يريد هو نفسه أن يهجره ، منذ البدء ، عند تحديد الأشياء»(٤٢) . وانسجاماً مع الصورة العامة التي يرسمها ديريدا لمكانة روسو في تاريخ الفكر الغربي - حيث اللحظة التي تُقطع فيها مسلّمة الحضور من العالم الخارجي ، وتتحول إلى استبطان يتأمل ذاته في الشعور - فإن استرداد الحضور يجيء على طول ثنائية الداخلي - الخارجي . ويستطيع ديريدا أن يستعمل مثاله الخاص عن الاستعارة لبرهنة هذه الحالة : فالإنسان البدائي الذي يسمّي أوّل من يواجههم من الرجال باسم «العمالقة» ، إنما يصوغ عن عمى لفظاً استعارياً للتعبير عن معنى حرفي ، وهي تجربة الخوف الداخلية . فتعبير مثل (رأى عملاقاً) هو استعارة للتعبير عن معنى حرفي (أنا مرعوب) ، وهو إحساس لا يمكن التعبير عنه بالقول (أرى إنساناً «مثلي») . يستعمل روسو هذا المثال ليشير إلى أن المعنى المنقول يمكن أن «يسبق» المعنى الحرفي . غير أنه مثال سيىء الاختيار ، كما يوضح ديريدا(٤٣) ، ربّما لأنه وقع تحت تأثير كوندياك الذي يلمّح روسو إلى كتابه «مقال في أصل المعارف البشرية» في الفصل الخاص بالاستعارة . وموضوعة «الأطفال في الغابات» [من طراز حي بن يقظان ، وروبنسن كروزو - المترجم] يستخدمها كوندياك لجعل اللغة تنشأ من الشعور بالخوف(٤٤) .

وبمفردات روسو ، فإن اللغة نتاج الانفعال ، وليست التعبير عن حاجة ، والخوف الذي هو الجانب العكسي من العنف والعدوان ، أمر نفعي على نحو متميز ، وينتمي إلى عالم الاحتياج besoins أكثر من الاحتياج والانفعال passions . ولا يكاد الخوف يحتاج إلى اللغة ، ولعلّه يفضّل التعبير بالإيماء الصامت والإشارة المجّردة . وكل انفعال ، هو إلى حدّ ما ، انفعال غير نفعي يستمد قوّته من لا - وجود موضوع أو سبب . وإمكان الانفعال هو الذي يميز الإنسان عن الحيوان : «إن الحاجة إلى البقاء

تفرِّق الإنسان عن بقية الناس ، لكن الانفعالات تجمع بينهم . ولم تنشأ اللغة الأولى عن الجوع أو العطش ، بل عن الحب والكراهية والشفقة والغضب»[٤٥] . ويقف الخوف إلى جانب الجوع والعطش ، ولن يفضيِ وحده إلى التصوير الإضافيِ للغة ، وتطغى عليه العملية إلى درجة لا يمكن أن نسميِّه معها انفعالاً . وقد ركّز الفصل الثالث من «المقال» والمقطع الخاص بالاستعارة على الشفقة وامتداداتها : أعنيِ المحبة أو الكراهية . وحين يرويِ روسو قصة «مولد» اللغة المجازية الأولى في النص فيما بعد (الفصل التاسع) ، فإنها تقترن مباشرة بالحب ، لا بالخوف ، وهنا مرّة أخرى يجب العثور على التعبير النهائيِ فيِ «هيلوئيزة الجديدة» ، «الحب مجرد وهم . فهو يبتكر عالماً آخر ، ويحيط نفسه بأشياء لا وجود لها ، أو لم يبعث فيها الحياة سوى الحب نفسه . ومادام يعبِّر عن جميع مشاعره بالصور ، فإنه يتحدث بالمجازات فقط»[٤٦] . وليس للغة الاستعارية التيِ تُسمّى ، فيِ التعاقب الخياليِ «للمقال» بـ «الأولى» مرجع حرفيِ . فمرجعها الوحيد هو «عدمية الأشياء البشرية» .

برغم أن نظرية روسو فيِ البلاغة – فيِ ما يتعلق بحكمه وبحكم ديريدا أيضاً على طبيعة اللغة – محيطية ، فليست مما يخلو من الأهمية فيِ داخل السياق الضيِّق لسؤالنا الذيِ يعنى بالبنية المعرفية للعملية التأويلية . وتوسيع النقاش إلى مناطق أخرى من الاتفاق والاختلاف مع ديريدا سيكون أمراً مضجراً وغير ضروريِ . فلم يكن روسو مخدوعاً فيِ قضية البلاغة وقضية اللغة المجازية ، بل قال ما أراد أن يقول . ومما يساويِ ذلك أهمية ، وفيِ هذه النقطة بالذات ، أن أفضل مؤوِّليه المحدثين كان عليه أن يخرج عن طريقه لكيِ لا يفهمه . إنَّ نصيَّه «مقال فيِ أصل التفاوت» و «مقال فيِ أصل اللغات» نصّان تفسِّر توكيداتهما المطردة طبيعتهما البلاغية . وما قيل عن طبيعة اللغة يجعل من اللازم أن يُكتبا على شكل سرد تعاقبيِ خيالياً ، أو إذا حلا للمرء أن يسميه على شكل أمثولة allegory[٤٧] . والأمثولة هيِ السبب فيِ وصف اللغات جميعاً بأنها مجازية ، وفيِ بنية التأمل التعاقبية بالضرورة التيِ توحيِ بهذه البصيرة . ويذهب النص إلى أبعد من ذلك ، لأنه كما يفسِّر طبيعة كتابته ، يذكر فيِ الوقت نفسه ضرورة جعل هذا الحكم نفسه معبراً عنه بأسلوب مجازيِ غير مباشر يعرف أنه سيُساء فهمه بأخذه حرفياً . وبتفسير «بلاغية» Rhetoricity أسلوبه يُسلِّم النص أيضاً بضرورة إساءة قراءته . فهو يعرف ويؤكد أنه سيُساء فهمه، أيِ ضرورة تنزيل النغم إلى تناغم ، واللغة إلى الرسم ، ولغة الانفعال إلى لغة الحاجة ، والاستعارة إلى معنى حرفيِ .

ووفقاً للغته الخاصة ، يستطيع أن يرويِ القصة كخيال وحسب ، وهو يعرف جيداً ، أن الخيال سيُفهم على أنه واقع ، والواقع على أنه خيال ، وهذه هيِ بالضرورة طبيعة استواء الأضداد فيِ اللغة الأدبية . مع ذلك فإن لغة روسو ليست عمياء عن استواء الأضداد هذا ، ويكمن البرهان على ذلك فيِ التنظيم الكليِ لخطابه ، وعلى نحو أكثر وضوحاً، فيِ ما يقوله عن التمثيل والاستعارة بوصفهما الحجر الأساس لنظرية البلاغة. ويضيف تماسك البلاغة التيِ لا تؤكد نفسها إلا بطريقة تترك المجال مفتوحاً لإمكان سوء الفهم برهاناً آخر . فالخاصية البلاغية للغة الأدبية تنفتح على إمكان ارتكاب الخطأ النمطيِ الأصليِ ، أيِ الخلط المتكرر بين العلامة والجوهر . ويتفق كون روسو قد أُسيء فهمه ، مع نظريته الخاصة فيِ سوء الفهم ، وتقترب نسخة ديريدا من سوء الفهم هذا ، أكثر من أية نسخة سبقتها ، من تعبير روسو الفعليِ ، لأنها تميّز كأقصى نقطة عمى منطقة الصفاء الكبير : أعنيِ نظرية البلاغة وما يترتب عليها من نتائج لازمة . إذن كيف يختلف نصّ ديريدا عن نصّ روسو ؟

لقد أتيح لنا أن نصوغ تعريفاً عاماً بتقديم روسو قيمةً تمثيلية ، وبأن تسميِ «أدبياً» – بكل معنى الكلمة – أيِ نصّ يدل ضمناً أو صراحة ، على طبيعته البلاغية ، ويتصوّر سوء فهمها ، كمعادل للطبيعة البلاغية ، أو للبلاغية Rhetoricity . ويمكنه أن يقوم بذلك من خلال التعبير الصريح ، أو من خلال الإشارة الشعرية[٣٨]. ولا تعنيِ كلمة (يدل) فيِ الجملة السابقة ، عملية موضوعية ، إذ توجب الطبيعة البلاغية للغة الأدبية أن تكمن الوظيفة الإدراكية فيِ اللغة وليس فيِ الموضوع . أما قضية كون المؤلف متعامياً أو غير متعامٍ ، فليست بذات صلة إلى حدٍ ما : إذ يُطرح السؤال استكشافياً ، وكوسيلة لترويض السؤال الحقيقيِ : هل لغته عمياء أو ليست عمياء عن حكمها . وبإثارة سؤال «فيِ علم الكتابة» هذا يمكن أن نعود إلى نقطة بداية البحث : أيِ التداخل بين اللغة النقدية واللغة الأدبية من خلال العمى والبصيرة .

يبدو أن من غير المهم أن يكون ديريدا مصيباً أو مخطئاً فيِ حق روسو ، مادام نصّه يشبه «المقال» شبهاً حميماً ، فيِ بلاغته وفيِ حكمه ، فهو أيضاً يرويِ قصة ، هيِ آن كبت اللغة المكتوبة بما يسمى هنا المغالطة المتمركزة حول المنطق ، بتفضيل الصوت على الكتابة ، يتم سرده كعملية تاريخية متتابعة ، وعلى طول الخط ، يستخدم ديريدا خيال «هيدغر» و «نيتشه» عن الميتافيزيقا كحقبة فيِ الفكر الغربيِ ، لكيِ يثير ويصعدّ ويعلّق النقاش ، تماماً كما أضفى روسو التوتر والتشويق على قصة اللغة والمجتمع

بجعلهما تاريخاً زائفاً . وتصرفنا نظرية ديريدا النيتشوية في اللغة عن فهمه حرفياً ، ولا سيّما حين تبدو أحكامه تشير إلى حالات تاريخية عينية ، كالحاضر . إن استعمال الجهاز الاصطلاحي الفلسفي مع الإشارة الصريحة إلى تكذيب هذا الجهاز الاصطلاحي هو إجراء يمارسه ديريدا بمهارة فائقة . وأخيراً ، تتطابق نظرية ديريدا في الكتابة مع مفهوم روسو عن الطبيعة المجازية للغة الانفعال . هل يهمّ ، إذن ، أن نعزو المفهوم الأخير لروسو أو لديريدا ، مادام كلاهما في الحقيقة يقول الشيء نفسه ؟ بالطبع ، فإذا كان روسو لاينتمي إلى «حقبة» التمركز حول العقل ، فإن مخطط التحقيب الذي استعمله ديريدا اعتباطي بجلاء[٤٩] . ولو قلنا إن روسو يهرب من مغالطة التمركز حول المنطق أو العقل بالضبط إلى الحدّ الذي تكون فيه لغته أدبية ، لقلنا ضمناً بأن الأدب يكشف المحجوب عن أسطورة أسبقية اللغة الشفاهية على اللغة المكتوبة دائماً ، برغم أن الأدب يبقى باستمرار مفتوحاً لإمكان سوء الفهم ، لقيامه بنقيض ذلك . ويبدو كل شيء هنا منسجماً مع بصيرة ديريدا ، غير أن ما يُقلق أتباعه من ذوي العقول الحرفية أن ترسيمته التاريخية ليست سوى ابتداع سردي ، وأن مروره السريع بطبيعة اللغة الأدبية في «علم الكتابة» يميل إلى الاتجاه المقترح . مع ذلك ، وبرغم أن ديريدا يمكن أن يكون «مصيباً» في طبيعة اللغة الأدبية ، ومتماسكاً في تطبيقه لبصيرته على نصّه ، فإنه يبقى غير راغب ، ولا يقدر على قراءة روسو كأدب . فلماذا يلوم روسو على القيام بما قام به هو نفسه بطريقة مشروعة ؟ ووفقاً لديريدا فإن رفض روسو للنظرية المتمركزة حول المنطق في اللغة ، التي يواجهها مؤلف «المقال» تحت قناع الحسّية الجمالية في القرن الثامن عشر «لا يمكن أن يكون رفضاً جذرياً ، لأنه يرد في داخل الإطار الموروث من هذه الفلسفة ومن المفهوم الميتافيزيقي للفن»[٥٠] . لقدحاولت أن أُبيِّن أن استعمال روسو للمفردات التقليدية مشابه تماماً في ستراتيجيته وتطبيقاته للاستعمال الذي يجريه ديريدا ، بوعي ، للمفردات التقليدية في الفلسفة الغربية . وما يجري مع روسو يجري تماماً مع ديريدا : أي أن مفردات الجوهر والحضور لم تعد تستخدم استخداماً صريحاً ، بل استخداماً بلاغياً ، وللأسباب المذكورة نفسها (استعارياً) . فليس في نصّ روسو نقاط عمى[٥١] . بل إنه يفسّر ، في كل الآنات ، طبيعته البلاغية . ويفهم ديريدا خطأ كعمى ، ما هو في الحقيقة تحوُّل من المستوى الحرفي إلى المستوى المجازي في الخطاب .

هناك تفسيران ممكنان لعمى ديريدا بصدد روسو ، فإما أنه يسيء قراءة روسو فعلاً ، وربما لأنه يستبدل روسو بمؤوِّليه — فحيث يكتب ديريدا «روسو» علينا أن نقرأ :

«ستاروبنسكي» أو «ريمون» أو «بوليه» – أو أنه يسيء قراءة روسو عمداً في سبيل تبيان بلاغته . في الحالة الأولى يتفق عمى ديريدا مع معرفة روسو الحاضرة بسوء تأويل عمله . وهذه حالة تقليدية في العمى النقدي ، تختلف نوعاً ما من حيث المظهر ، لا الجوهر ، عن النمط الذي واجهناه عند نقاد مثل لوكاتش وبوليه وبلانشو . فقد استقرّ عماهم بتأكيد المنهجية التي يمكن أن «تفكّك» من خلال توصلاتهم : إن ذات بوليه تنقلب إلى لغة ، ولا شخصية بلانشو إلى استعارة لقراءة الذات ... إلخ . وفي كل هذه الحالات يتم تحريض العقيدة المنهجية على البصيرة الأدبية . ويطوّر هذا التفاعل بين المنهجية والأدب بلاغة أدبية رفيعة لما يمكن أن يسمّى بالنقد النسقي . حالة ديريدا تختلف نوعاً ما . ذلك أن ما كتبه عن المنهج ، وعن التأويل الأدبي كتفكيك ، متماسك ولا صدعَ فيه . غير أنه أريد له أن يُطبَّق على موضوع خطأ . فما من حاجة لتفكيك روسو ، بل إن التراث الراسخ في تأويل روسو يقف بأمسِّ الحاجة إلى التفكيك . لقد وجد ديريدا نفسه في أفضل الأوضاع النقدية المواتية ، فقد كان يهتم بمؤلف نافذ البصيرة ، بحيث تهيىء له اللغة ، وللسبب نفسه ، أن يتعرض لسوء القراءة نسقياً ، أي أن أعمال المؤلف نفسها ، وقد أُوِّلت حديثاً ، يمكن أن تنقلب على أكثر الموهوبين من مفسِّريه وأتباعه المضلّلين ، وغني عن القول أن هذا التأويل الجديد سيؤخذ بصورته كعمى ، لكن بعد أن يكون قد أفرز لحظة ساطعة من البصيرة الأدبية . لم يُرد ديريدا أن يتبنى هذا النمط ، فبدلاً من أن يفكك روسو نقاده ، لدينا تفكيك ديريدا لروسو زائف من خلال بصائر استعيرت من روسو «الواقعي» . ولا يغري هذا النمط بمزيد من الاتساع .

على أية حال ، يفسّر هذا النمط ، خير تفسير ، الاختلاف الضئيل في الموضوعة بين قصة ديريدا وقصة روسو . فحيث يروي روسو قصة تراجع عنيد ، يكرّر ديريدا خطأ حكم مطّرداً . ومهما بدا التفكيك سلبياً ، فإنه يتضمن إمكان إعادة البناء . إن طاقة ديريدا الجدلية – ولا سيّما في النصف الأول من كتابه الذي لا يهتم مباشرة بروسو – تستقي بوضوح قوّتها الدافعة من حركة التفكيك التي ترد في القسم الثاني باستخدام روسو كشريك احتياط . وروسو يؤدي بالنسبة إلى ديريدا دوراً مشابهاً إلى حد ما للدور الذي يؤديه «فاغنر» بالنسبة إلى نيتشه في «مولد المأساة» ، النص الذي يشبهه كتاب «في علم الكتابة» أكثر مما يشبه «مقال في أصل اللغات» .

وكون فاغنر يؤدي وظيفة افتراضية عند نيتشه ، حيث يمثل روسو قناعاً أو ظلاً لديريدا مسألة قليلة الأهمية ، لكن نوع القراءة متشابه جداً في الحالتين . ولم يكن روسو بحاجة إلى وسيط في «المقال» ، بل إنه يستمد قوّته تماماً من قوّة رفضه الجذري للحظة الحاضرة . إن هجومه على رامو Rameau وكوندياك لـ Conidiilae ودي بوس Du Bos أو التقاليد التي يمثلها دي بوس ، هو جدل عرضي ، وليس جزءاً جوهرياً من بنية كتابه : فما يقف موقف المتهم هو اللغة وليس الخطأ الفلسفي عند شخص ما . وليس لدى روسو أي أمل في أن يهرب أحد من عملية سوء الفهم المتراجعة التي يصفها ، فهو يعزل نفسه مرّة واحدة وإلى الأبد عن جميع تلامذته في المستقبل . ونصّ ديريدا ، في هذه الناحية ، أقل جذرية وأقل نضجاً من نصّ روسو ، ولكنه ليس أقل أدبية . ولا يقل كتاب روسو أهمية من وجهة النظر الفلسفية . عن «مولد المأساة» . فقد انتقد نيتشه - كما هو معروف - أخيراً استعماله لفاغنر في كتابه المبكر ، ليس فقط لأنه غيرّ رأيه بمزايا فاغنر - فقط ضيّع في الحقيقة أكثر أوهامه عن فاغنر حين كتب «مولد المأساة» - بل لأن حضوره في النصّ يقف في طريق الموسيقية وأسلوب الأمثولة : «ينبغي لهذه «الروح الجديدة» أن تغنّي ، لا أن تقول قولاً» . ثم مضى فكتب «هكذا تكلم زرادشت» و «إرادة القوة» ، وقد يتساءل المرء هل كان يقدر أن يحرّر نفسه تماماً من فاغنر : فقد تحوّل مستقبل مفرط في الأمل إلى ماض مفرط في الزوغان . بينما ذهب روسو لكتابة خيال محض : «هيلوئيزة الجديدة» ، ومقال عن القانون الدستوري : «العقد الاجتماعي» ، غير أن تلك قصة أخرى ، مثلما هو مستقبل عمل جاك ديريدا .

تبين القراءة النقدية لقراءة ديريدا النقدية لروسو أن العمى هو المعادل الضروري للطبيعة البلاغية للغة الأدبية . ففي داخل بنية النسق : النص - القارىء - الناقد (الذي يمكن فيه أن نصف الناقد بأنه قارىء أو قراءة ثانية) يمكن تعيين لحظة العمى على نحو مختلف . فإذا كان للنص الأدبي نفسه مناطق عمى ، أمكن أن يكون النسق ثنائياً : فيتفق القارىء والناقد في محاولتهما جعل اللامرئي مرئياً . وقراءتنا لبعض نقاد الأدب حالة خاصة أو أكثر تعقيداً من هذه البنية . فالنصوص الأدبية هي ذاتها نقدية ، لكنها متعامية ، وتحاول القراءة النقدية للنقاد أن تفكك هذا العمى . وهنا يتضح أن العمى لا يعني حكم القيمة الأدبي ، فنقاد مثل لوكاتش وبلانشو وپوليه وديريدا يمكن أن نسميهم «نقاد أدب» بكل معنى الكلمة ، بسبب عماهم نفسه ، وليس رغماً عنه ، في الحالة

الأكثر تعقيداً للمؤلف غير المتعامي - وهي حالة روسو كما ادّعينا - يجب أن يكون النسق ثلاثياً حيث ينتقل العمى من الكاتب إلى أوائل قرّائه أو تلامذته التقليديين أو شرّاحه ، وأوائل القرّاء المتعامون هؤلاء - الذين يمكن استبدالهم بقارئ ساذج ، برغم أن التقليد يتطلب مادة وفيرة - هم الذين يحتاجون إلى قارئ نقدي يقلب التقليد ويقترب من لحظة البصيرة الأصلية . فوجود تقليد زائغ وغني بشكل ملحوظ في حالة الكتّاب الذين يحق لنا أن نسميهم بالمتنورين ، ليس جزءاً عرضياً ، بل جزء مكوّن للأدب كله ، بل هو في الحقيقة أساس تاريخ الأدب . وبما أن التأويل ليس سوى إمكان الخطأ ، بادّعاء أن درجةً معيّنة من العمى تشكل جزءاً من خصوصية الأدب كله ، فإننا أيضاً نعود إلى تأكيد الاعتماد المطلق للتأويل على النص ، والنص على التأويل .

التاريخ الأدبى

و

الحداثة الأدبية

تؤدي الكتابة تأملياً عن الحداثة إلى مشكلات تضع جدوى هذا المصطلح موضع السؤال ، خصوصاً بقدر ما ينطبق أو يخفق في الانطباق على الأدب . فقد يكون هناك تناقض متأصل بين الحداثة ، التي هي طريقة في الفعل والسلوك ، وبين مصطلحات مثل «التأمل» أو «الأفكار» التي تلعب دوراً مهماً في الأدب والتاريخ . إذ تتناقض تلقائية أن يكون المرء حديثاً مع ادِّعاء التفكير أو الكتابة عن الحداثة ، فليس من المؤكد ، إطلاقاً ، أن يكون الأدب والحداثة مفهومين منسجمين على أي نحو . مع ذلك فنحن جميعاً نتكلم بطيب نفس عن الأدب الحديث ، بل نستعمل هذا المصطلح وسيلة للتقسيم التاريخي إلى حقب وفترات ، والتغافل الواضح نفسه عن أن التاريخ والحداثة قد يكونان أكثر تنافراً من الأدب والحداثة . لذلك فإن عنوان هذه المقالة الطنان يحتوي على ما لا يقل عن تناقضين منطقيين – وهي بداية مشؤومة دون ريب .

يطلُّ علينا مصطلح الحداثة بتكرار متزايد ، ويبدو ، مرة أخرى ، أنه سيصير قضية ليس فقط كسلاح أيديولوجي ، بل كمشكلة نظرية أيضاً . بل إنه قد يكون إحدى الوسائل التي يرجع بها الربط بين النظرية الأدبية والممارسة الأدبية إلى حدّ ما . وفي لحظات أخرى من التاريخ قد تستعمل موضوعة «الحداثة» محاولة لتعريف الذات ، بوصفها طريقة لوصف الحاضر . ويحدث هذا في فترات الابتكار المشهود ، الفترات التي تبدو ، إذا التفتنا إليها ، إبداعية على نحو غير عادي . في مثل هذه الأزمنة الفعلية أو الخيالية ، لن تكون الحداثة قيمة في ذاتها ، بل ستشخّص مجموعة من القيم التي توجد وجوداً مستقلاً عن الحداثة : أي أن فنَّ عصر النهضة لا ينال الإعجاب لأنه كان في لحظة معينة صورة فنية «حديثة» بشكل متميّز . وربّما لا نشعر هذا الشعور بالحاضر ، لأن هذا الاطمئنان الذاتي لا يمكن أن يوجد إلا استرجاعياً . وسوف تكون مهمة عقيمة أن نحاول وصفّياً تحديد النمط الخادع لحداثتنا الأدبية : أي أننا نزيد اقتراباً من المشكلة حين نسأل كيف تستطيع الحداثة ، في ذاتها ، أن تكون قضية ، ولماذا تُطرح هذه القضية بإلحاح بصدد الأدب ، بل أكثرتحديداً ، بصدد التأملات النظرية في الأدب .

يمكن التحقُّق بسهولة من وجود هذه الحالة في أوربا وفي الولايات المتحدة أيضاً . لكنّ وجودها في ألمانيا ، مثلاً مشكوك فيه . فبعد أن لُعن مصطلح الحداثة لأسباب سياسية ، صار يتلقى الآن تقديراً إيجابياً قوياً ، وبات من الجليّ أنه بدأ يكون موضوع نزاع وموضوع بحث جادّ أيضاً . ويصح الشيء نفسه في فرنسا وفي الولايات المتحدة، وربما زاد وضوحه في الاهتمام المتجدّد بنقل المناهج المستمدّة من العلوم الاجتماعية إلى الدراسات الادبية .

قبل زمن ليس ببعيد كان من المرجَّح أن الأهتمام بالحداثة يتطابق مع الالتزام بالحركات الطليعية مثل الدادائية والسريالية والتعبيرية . ولابّد أن المصطلح ظهر في بيانات وتصريحات ، وليس في مواد الدراسة أو الندوات الدولية . لكن هذا لا يعني أننا نستطيع أن نقسّم القرن العشرين إلى قسمين : قسم إبداعي كان حديثاً فعلاً ، وقسم «تأملي» أو «نقدي» يتغذى على هذه الحداثة كالطفيلي ، بحداثة فاعلة حلّ محلّها التنظير عن الحديث . فقد تنشطت بعض القوى التي يحق لنا أن ندعوها حديثة ، فكانت فاعلة في الشعر الغنائي ، والرواية ، وصار المسرح أيضاً مؤثراً في حقل النظرية الأدبية والنقد . وضاقت الفجوة بين البيانات الأدبية والمقالات التعليمية حتى صارت بعض البيانات الأدبية تعليمية ، وحتى صارت المقالات الأدبية – وإن لم تكن كلها بأية حال – استفزازية تماماً . وكان أن أحدث هذا التطور نفسه تعقيداً وتغييراً في نسيج حداثتنا الأدبية إلى حدّ كبير ، ونقل إلى صف العقبات الأمامية ما هو في صلب هذا المصطلح نفسه ، بمجرّد استخدامه تاريخياً أو تأملياً ، وربما يكون من المربك نوعاً ما أن نعرف أن استعمالنا للكلمة يرتد إلى أواخر القرن الخامس من حقبتنا ، وأنْ لا حديث في مفهوم الحداثة . ومن المرجّح أن الأكثر إزعاجاً هو أن نكتشف مقدار التعقيدات التي تكتنف المرء ، إذا ما حاول العثور على تعريف مفهومي للمصطلح ، ولا سيّما في ما يخص الأدب . وسرعان ما يضطّر المرء إلى اللجوء إلى الصيغ المتناقضة ، من نحو تعريف حداثة فترة أدبية بوصفها الطريقة التي تكتشف بها استحالة أن تكون حديثة .

وهذا التعقيد هو ما أودّ استكشافه بمعونة بعض الأمثلة أن تضيء البنية الإشكالية لمفهوم ، هو ككل المفاهيم الزمانية في جوهرها ، يكتسب تعقيداً بالغ الثراء ، حين يُراد منه أن يصف أحداثاً لغوية في جوهرها . وسيكون اهتمامي بوصف حداثتنا الخاصة أقلّ من اهتمامي بالتحدي الذي تتعرض له المناهج ، وبإمكان وجود تاريخ للأدب ينطوي عليه هذا المفهوم .

من بين الأضداد اللغوية المتعددة التي تطرأ على البال بوصفها تناقضات الحداثة الممكنة – وهو تعدد يشير إلى تعقيد المصطلح نفسه – ما من تناقض أكثر فائدة من «التاريخ» . إذ يمكن استعمال «الحديث» مقابلاً لـ «تقليدي» أو حتى «الكلاسيكي» ، وعند بعض المعاصرين الفرنسيين والأمريكيين قد يعني «الحديث» ما يقابل «الرومانسي» ، وهو استعمال يصعب تمثُّله عند بعض المختصين بالأدب الألماني .

ولا يتردد الحداثيون المضادّون من أمثال «إميل شتايغر» في رؤية أصول الحداثوية modernism التي يستهجنونها في الرومانسيّات الأولى لدى فريدريك شليغل ونوفاليس ، ومازال النزاع الحيوي الذي يجري الآن في ألمانيا متركِّزاً على التوترات التي كانت في بواكير القرن التاسع عشر بين مدرستَيْ «ڤايمار» و «يينا» . غير أن أياً من هذه الأضداد – القديم ، التقليدي ، الكلاسيكي ، الرومانسي – قد يسقطنا في أنواع من التحديد والتمييز ، هي القضايا السطحية في حقيقتها ، للاحتمالات الجغرافية والتاريخية . وسنصل إلى أبعد من ذلك ، إذا حاولنا التفكير بالتضاد الضمني بين «الحديث» و «التاريخي» ، وسيقِّربنا هذا أيضاً من التناول المعاصر للمشكلة . إن الاهتمام الراسخ الذي بذلة الأكاديميون في قيمة التاريخ ، يجعل من الصعب ، وضع هذا المصطلح موضع السؤال جدياً . ولن يقوم بهذه المهمة إلا موهوب وربما ناءٍ بنفسه عن المركز ، فيبذل ما يكفي من الجهد ليجعل هذا السؤال ذا فاعلية . وحتى في ذلك الحين ، فإن من المرجّح أن يرافقه العنف الذي يكتنف المخاض والتمرّد ، وقد حدث مثل هذا التمرّد المثير حين التفت «نيتشه» ، الذي كان فيلولوجياً شاباً حينئذٍ تعامله المؤسسة الأكاديمية بكرم تماماً ، فثار بعنف ضدّ الأسس التقليدية لحقل اشتغاله في مقال جدلي عنوانه «في جدوى التاريخ للحياة ولا جدواه» . والنص مثال جيد على التعقيدات الناشئة حين يتعارض الدافع الأصيل نحو الحداثة مع متطلبات الوعي التاريخي ، أو الثقافة القائمة على علوم التاريخ . ويمكنه أن يكون بمثابة تمهيد للمشكلات الأكثر دقة التي تنشأ حين تُطبق الحداثة بتحديد أكثر على الأدب .

ليس من الواضح ، مباشرة ، أن نيتشه معني بالصراع بين الحداثة والتاريخ في التأمل الثاني من كتابه «تأملات في غير أوانها» . unzeitgemässe Betrachtung . وكون التاريخ يتعرض للتحدي بطريقة جذرية أمر واضح منذ البدء ، ولكن ليس من الواضح أن يتم ذلك باسم الحداثة . ويظهر مصطلح «الحديث» بين الحين والآخر في

النص بإيحاءات سلبية تصف كيف يرى نيتشه أن الفساد والضعف قد لحقا بمعاصريه من جرّاء اهتمامهم الزائد بالماضي . وخلافاً للاغريق ، فإن «محدثي» نيتشه يفزعون من قضايا الحاضر ، لضعفهم وخورهم عن مجابهته ، إلى استبطان وقائع يوفّره التاريخ لهم ، غير أن ذلك لا صلة له بالوجود الفعلي[١] . إذ يبدو أن التاريخ والحداثة يمشيان يداً بيد ويقعان معاً فريسة للنقد الثقافي عند نيتشه .

وبهذا المعنى فإن الحداثة ليست سوى مصطلح وصفي لتشخيص الحالة الفكرية التي يراها نيتشه غالبة على الألمان في زمنه . أما المفهوم الأكثر فاعلية عن الحداثة ، والأكثر شمولاً من التعريف الأول ، فيظهر في ما يتناقض هنا مباشرة مع التاريخ ، أعني ما يسميه نيتشه بـ «الحياة» .

لا ينظر نيتشه إلى «الحياة» بمعناها البيولوجي ، بل بمعناها الزماني باعتبارها القدرة على «نسيان» كل ما يسبق الموقف الحاضر . ومثل أغلب خصوم روسو في القرن التاسع عشر ، يتبع فكر نيتشه الأنماط الروسوية الخالصة ، فيبدأ النص بإقامة مقابلة متوازية بين الطبيعة والثقافة ، مستقاة مباشرة من كتاب روسو «الخطاب الثاني عن أصل التفاوت» . فيتم تشخيص عدم استقرار المجتمع الإنساني ، قياساً باستقرار الطبيعة لدى القطيع الحيواني ، بوصفه عجزاً لدى الإنسان عن نسيان حاضره :

«فالإنسان يتساءل عن ذاته ، عن عجزه دون [تعلم] النسيان ، وعن نزوعه إلى البقاء موثقاً بالماضي : ومهما أوغل في ركضه وخفته ركضت أغلاله معه . يقول الإنسان : «أنا أتذكر» ، ثم يحسد الحيوان الذي ينسى في الحال ، ويراقب كل لحظة تموت ، وتختفي في الظلام والضباب ، وتتلاشى إلى الأبد ، هكذا يعيش الحيوان من غير تاريخ ، فهو لا يخفي شيئاً ويتطابق في اللحظات كلها مع ما يوجد ، فهو محكوم بالإخلاص في كل الأزمنة ، غير قادر على أن يكون شيئاً آخر»[٢] .

هذه القدرة على النسيان والعيش بغير وعي تاريخي لا توجد فقط لدى الحيوان . إذ مادام للحياة معنى انطولوجي إضافة إلى معناها البيولوجي ، فإن شرط الحيوانية يبقى جزءاً مكوّناً من الإنسان . ولا توجد اللحظات حين تغطي أفعاله وحسب ، بل إنها أيضاً اللحظات التي يعيد بها الارتباط بتلقائيته ويسمح لطبيعته الإنسانية الحقة بأن تؤكد ذاتها .

«لقد رأينا أن الحيوان ، الذي هو بلا تاريخ حقاً ، ويعيش مكتفياً بأفق لا امتداد له، يوجد في حالة سعادة نسبية : ولذلك سيكون علينا أن نعدّ القدرة على تجريب الحياة على نحو لا تاريخي بوصفها أكثر التجارب أهمية وأصالة ، بوصفها الأساس الذي يقوم عليه بناء الحق والصحة والعظمة وكل ما هو إنساني بحق»[٣] .

لحظات الإنسانية الأصيلة ، إذن هي اللحظات التي تتلاشى فيها الأسبقيات ، وتمحقها قوة نسيان مطلق . وبرغم أن مثل هذا الرفض الجذري للتاريخ قد يكون خادعاً أو ظالماً لإنجازات الماضي ، فإنه يظل مبّرراً بوصفه ضرورة لتحقيق مصيرنا الإنساني وبوصفه شرطاً للفعل . «مادام الإنسان الذي يفعل ، عند غوثه ، يجب أن يكون بلا وعي ، فإنه يجب أن يكون بلا معرفة أيضاً ، ينسى كل شيء ليتمكن من القيام بشيء ما ، فيظلم ما يخلّفه وراء ظهره ، ولا يعرف سوى حق واحد ، حق ما يتكون الآن نتيجة لفعله»[٤] .

نلمس هنا الدافع الجذري الذي يقف وراء كل حداثة أصيلة حين لا تكون مجرّد مرادف لوصف المعاصرة ، أو لوصف تقليعة عابرة . والتقليعة (المودة) يمكن أن تكون أحياناً مجرّد ما يبقى من الحداثة بعد أن يخمد الدافع إليها ، حالما . وغالباً ما يحدث ذلك فوراً – فتتحول من نقطة زمنية متوهجة إلى كليشة يعاد إنتاجها ، فلا يبقى منها سوى ابتكار فَقَدَ الرغبة التي أفرزته . التقليعة كالرماد الذي تخلّفه وراءها نار ذات وهج ساطع ، ولا دليل على وجود النار سوى الأثر الذي تركته ، غير أن نسيان نيتشه الجامح ، ذلك العمى الذي يقذف فيه نفسه إلى فعل تضيئه التجربة السابقة كلها ، يضع يده على روح الحداثة الأصيلة . وهذه نبرة رامبو حين أعلن بأنه لا أسلاف له في تاريخ فرنسا أبداً ، وأن كل ما يجب أن يتوقعه المرء من الشعراء هو «الجديد» ، وأن على الشاعر أن يكون «مطلق الحداثة» ، وهي أيضاً نبرة انتونان آرتو حين يؤكد أن «الشعر المكتوب له قيمة للحظة واحدة فريدة وينبغي أن يدمَّر بعد ذلك . وليترك الشعراء الموتى المجال للأحياء . فلقد ولّى زمن الروائع الماضي»[٥]. والحداثة توجد بصورة رغبة لدكِّ كل ما يأتي أولاً ، على أمل أن تصل أخيراً إلى نقطة يمكن أن تسمّى بالحاضر الحقيقي ، نقطة الأصل التي تسم الانطلاقة الجديدة . ويبلغ هذا التفاعل الذي يجمع بين النسيان المتعمد وبين فعل هو أيضاً أصل جديد ، القوة الكاملة لفكرة الحداثة . فإذا عرَّفنا التاريخ والحداثة على هذا النحو . وجدنا أنهما متناقضان بكل معنى الكلمة في نص نيتشه . وليس من شك في التزامه بالحداثة ، التي هي الطريقة الوحيدة لبلوغ

عالم ما وراء التاريخ الذي يتوافق فيه إيقاع وجود الإنسان من إيقاع العود الأبدي . مع ذلك فإن نبرته الحادّة الطنانة قد تجعل المرء يتشكك في أن القضية ليست بالسهولة التي تبدو بها في الوهلة الأولى .

بالطبع ، في إطار الظروف الجدالية التي كتب فيها المقال ، كان عليه أن يبالغ في التهويل ضدّ التاريخ ، وأن يصوّب خلفه هدفه على أمل أن يبلغه . مع ذلك فإن هذا التكتيك أقل أهمية من مسألة كون نيتشة يستطيع أن يحرر تفكيره من حقوق امتياز التاريخ ، وما إذا كان نصّه يقارب شرط الحداثة التي يدافع عنها . ومنذ البدء فإن الثّمل بالتاريخ الذي يعلو بعملية الحياة توازنه حكمة متشائمة بعمق تبقى متجذّرة في معنى السببية التاريخية ، برغم أنها تعكس حركة التاريخ من التقدم إلى التراجع . لقد كتب في أوّل مقاله أن الوجود الإنساني هو مضيٌ متصل يعتاش على رفضه وتدميره ، على تناقضاته[٦] . هذا الوصف للحياة باعتبارها تراجعاً متواصلاً لا صلة له بالأخطاء الثقافية مثل الإفراط بالضوابط التاريخية في التعليم المعاصر الذي يثير المقال الجدل ضدّه ، بل إن له جذوره الأعمق في طبيعة الأشياء ، خارج إطار الثقافة . وهو تجربة زمانية للتعدد الإنساني تاريخية بالمعنى الأعمق للكلمة الذي تنطوي فيه على تجربة ضرورية لأي حاضر بوصفه تجربة «عابرة» تجعل من الماضي ، شيئاً غير قابل للنسخ ، ولا يمكن أن يُنسى ، لأنه جزء لا يتجزأ من كل حاضر أو مستقبل . وقد توصل كيتس إلى الوعي نفسه في (سقوط هايبريون) حين تأمّل في ساتورن الساقط ، الماضي بوصفه ما قبل المعرفة للمستقبل :

دون إبطاء أو سند

بل بروحي الفانية الضعيفة

حملت ثقل هذا الهدوء الأبدي

هذه الكآبة الجاثمة

تطوّف الحداثة بثقتها قوّة اللحظة الحاضرة بوصفها أصلاً ، لكنها تكتشف أنها بانفصالها عن الماضي ، انفصلت في الوقت نفسه عن الحاضر ، ونص نيتشه يقوده على نحو لا مهرب منه إلى هذا الاكتشاف ، ربما بصدمة أكبر (لأنها أكثر ضمنية) حين يقترب من وصف وظيفته كمؤرخ نقدي ويكتشف أن رفض الماضي ليس فعل نسيان بقدر ما هو فعل حكم نقدي موجّه إلى ذاته .

[لابدّ للدارس النقدي للماضي] أن يمتلك القوة ، ولابدّ أن يستخدم هذه القوة أحياناً ، لتدمير الماضي وتذويبه حتى يتمكن من العيش . وهو يحقق ذلك بمحاكمة الماضي ، ووضعه موضع الإتهام ، وإدانته أخيراً ، وعلى أية حال فإن أيّ ماضٍ يستحق الإدانة ، لأن ذلك هو شرط الشؤون الإنسانية التي يحكمها العنف والضعف ... وإنه ليتطلب قدراً كبيراً من القوة أن نتمكن من العيش والنسيان إلى حدّ أن ترافق الحياة الظلم ويمشيا معاً ... لكن هذه الحياة التي ينبغي أن تنسى ، ينبغي أن تتوقف عن النسيان في أحيان أخرى : عندئذ سيتضح تماماً عدم مشروعية وجود شيء ما ، وإيثار ما ، وطائفة ما ، وحكم ما ، ويتضح كم يستحق التدمير . وحينئذ يصدر الحكم على الماضي نقدياً ، فينبتّ من جذوره بسكين حادة ، ويجتثّ بعنف ، دون مبالاة بالولاءات الراسخة . وهذه دائماً عملية خطرة ، خطرة على الحياة نفسها . فالناس والحقب التي تعيش الحياة على هذا النحو ، بمحاكمة الماضي وتدميره ، هم دائماً خطرون وعرضة للمخاطر ، إذ إننا بالضرورة ثمرة أجيال سابقة ، وبالتالي نتيجة أخطاءها ومخاضاتها وضلالاتها ، بل حتى جرائمها . وليس بإمكان أحد أن يطلق يديه من هذه القيود ... وبالتالي فإننا نحاول أن نعطي لأنفسنا ماضياً جديداً نودّ لو انحدرنا منه بدلاً من الماضي الذي انحدرنا منه فعلاً ، لكن ذلك خطر أيضاً ، لأن من الصعب أن نتعقب حدود رفض المرء للماضي ، ولأن الطبيعة المبتكرة حديثاً غالباً ما تكون أضعف حولاً من الطبيعة السابقة ...»(٧) .

إن خيال قتل الأب في الفقرة ، حيث الابن الأضعف يدين أباه الأقوى ويقتله ، يبلغ درجة المفارقة المتأصلة لرفض التاريخ الذي تنطوي عليه الحداثة .

وما أن تشعر الحداثوية بستراتيجيتها – وهي تفلح في ذلك ما دامت تبرّر نفسها، كما في هذا النص ، باسم الاهتمام بالمستقبل – حتى تكتشف أنها صارت قوة توليدية، لا تولد التاريخ فحسب ، بل إنها جزء من مخطط توليدي يبسط ظلّه على الماضي نفسه . وتكشف ذلك بوضوح صورة القيد الذي يحتفظ به نيتشه غريزياً حين يتحدث عن التاريخ . وباعتبار الحداثة مبدأ الحياة ، تصير مبدأ التأصيل ، وتتحول فوراً إلى قوّة توليدية هي نفسها تاريخية . ويصير من المستحيل التغلب على التاريخ باسم الحياة ، أو نسيان الماضي باسم الحداثة ، لأنهما معاً مرتبطان بوثاق قيد الزمن الذي يرهنهما بمصير مشترك . ويجد نيتشه أن من المستحيل الهروب من الماضي . فيكون لزاماً عليه أن يأتي بالتاريخ والحداثة متنافرين (يستخدم الآن مصطلح الحداثة

بمعناه الكامل كتجديد جذري) جامعاً بينهما في مفارقة لا تقبل الحلّ ، وارتياب Aporia يقترب كثيراً من وصف مأزق حداثتنا الحاضرة : «إذ أن الدافع الذي يقف وراء تعليمنا المتجه إلى التاريخ – في تناقض داخلي جذري مع روح «الزمن الجديد» أو «الروح الحديثة» – يجب أن يُفهم بدوره فهماً تاريخياً ، فالتاريخ نفسه يجب أن يحلّ معضلة التاريخ ، والمعرفة التاريخية يجب أن تسرِّد سلاحها إلى ذاتها . هذه الأشواط الثلاثة من «يجب» هي لوازم «الأزمنة الجديدة» ، إذا كان عليها أن تحقق شيئاً جديداً فعلاً ،. قوياً ، دفّاقاً بالحياة ، وأصيلاً»[٨] .

لا يُهزم التاريخ إلا من خلال التاريخ . فتظهر الحداثة الآن وكأنها أفق عملية تاريخية لابّد أن تظلّ مغامرة . ولا يرى نيتشه أي ضمان على أن محاولته التأملية والتاريخية ستحقق تغييراً أصيلاً ، فيدرك أن نصَّه نفسه لن يكون سوى وثيقة تاريخية أخرى[٩] ، وبالتالي فلابّد له أن يفوِّض سلطة التجديد والحداثة إلى كيان أسطوري يسمّيه «الشباب» ، ولا يوصي معه إلاّ بجهد المعرفة الذاتية التي حملته على هذا التنازل .

إن الإيمان الرديء الذي يتضمنه الدفاع عن معرفة الذات ، عند جيل شاب ، حين يتطلب من هذا الجيل أن يتصرف بعمى ، وخارج نسيان الذات الذي لا يريده المرء ولا يقدر عليه ، يشكل نموذجاً مألوفاً جداً في تجربتنا بحيث لا يحتاج إلى تعليق . بهذه الطريقة يجتهد نيتشه في هذه المرحلة من عمله الفكري ، بمفارقة كشفها فكره بوضوح مذهل : وهي أن الحداثة والتاريخ يرتبطان ببعضهما ارتباط تناقض عجيب يتخطى حدود المقابلة أو التضاد . فإذا لم يكن على التاريخ أن يصير انكفاءً خالصاً أو شللاً ، فإنه سيعتمد على الحداثة لاستمرار ديمومته وتجديده ، لكن الحداثة لا تستطيع أن تؤكد ذاتها دون أن تبتلعها مباشرة حركة تاريخية ارتدادية وتلتحم بها . وليس لدى نيتشة مهرب من المأزق الذي نتعرف فيه على طبيعة حداثتنا . فالحداثة والتاريخ محكومان بكونهما مرتبطين معاً بوحدة تدمّر ذاتها وتهدد بقاء كليهما .

إذا رأينا في شرط المفارقة هذا تشخيصاً لحداثتنا المعاصرة ، فسيكون الأدب حديثاً في جوهره دائماً . وكان نيتشه يتحدث عن الحياة والثقافة عموماً ، وعن الحداثة والتاريخ مثلما يظهران في جميع المؤسسات الإنسانية وبأعمٍّ معنى ممكن . وتصير المشكلة أكثر استعصاء حين تنحصر في الأدب . فهنا نُعنى بفعالية تتضمن بالضرورة،

في إطار خصوصيتها ، التناقض نفسه الذي اكتشفه نيتشه في آخر تمرّده ضد ثقافة تفكر تاريخياً . وبصرف النظر عن الشروط التاريخية أو الثقافية ، وخارج إطار الضوابط التعليمية أو الأخلاقية ... تواجهنا حداثة الأدب في جميع الأزمنة بمفارقة لا يمكن حلّها . فمن ناحية ، للأدب علاقة مكوِّنة بالفعل المباشر الحر الذي لا يعرف ماضياً . وهنا يتردد صدى جزع رامبو أو أرتو في جميع النصوص الأدبية ، مهما كانت صافية ومنفصلة عن سواها . ويستطيع المؤرخ ، في عمله مؤرخاً ، أن يبقى في منأى عن الأفعال الجمعية التي يدّونها ، أي أن لغته والأحداث التي تشير إليها لغته تكون كيانات مستقلة متميزة . غير أن لغة الكاتب هي إلى حد ما نتاج فعله ، فهو مؤرخ ومندوب عن لغته معاً . ويبلغ تكافؤ الأضداد في الكتابة إلى حدّ إمكان اعتبارها فعلاً وعملية تأويلية تالية لإنجاز فعل لا تستطيع أن تتطابق معه . وبذلك فهي تؤكد طبيعتها أو خصوصيتها وتنفيها معاً . وخلافاً للمؤرخ ، يبقى الكاتب منهمكاً بالفعل بحيث لا يستطيع تحرير نفسه من إغراء تدمير كل ما يقف فاصلاً بينه وبين عمله ، ولا سيّما الفاصل الزماني الذي يجعله معتمداً على ماضٍ سابق . ويتكرر اللجوء إلى الحداثة في الأدب في جميع العصور ، وينكشف في صدر وشعارات لا حصر لها تظهر في جميع الحقب - في هاجس اللوح الأبيض للعقل tabularasa ، في البدايات الجديدة - ويجد تعبيره المتكرر في كل أشكال الكتابة . وما من لغة أدبية حقيقية تستطيع أن تتجنب هذا الإغراء الجامح للأدب بأن يحقق ذاته في لحظة فريدة . فإغراء المباشرة إغراء مولد للوعي الأدبي ، ولابد أن ينطوي عليه تعريف خصوصية الأدب .

وبرغم ذلك فإن الطريقة التي تؤكد بها الخصوصية ذاتها ، وصورة اتضاحها الفعلي معتمة ومربكة بشكل مذهل . وعلى طول تاريخ الأدب ، غالباً ما يؤكد الكتّاب علناً التزامهم بالحداثة كما تعرّفنا عليها . ومتى ما حدث هذا ، ظهر أن منطقاً غريباً منغلقاً ، أو ضرورة متأصلة في طبيعة المشكلة التي يعملون عليها ، أكثر مما في إرادة الكاتب ، يوجّه أقوالهم على غير مقاصدهم المعلنة . وغالباً ما تنتهي توكيدات الحداثة الأدبية بوضع إمكان كونها حديثة جدّياً موضع السؤال . ولكن ولكون هذا الاكتشاف يتعارض مع الالتزام الأصيل الذي لا يمكن الإعراض عنه كخطأ محض ، فإنه لا يُصرَّح به فوراً ، بل يتخفَّى وراء وسائل اللغة البلاغية وحيلها التي تموّه على ما يقوله الكاتب فعلاً وتشوِّهه ، وربما بما يتناقض مع معنى قوله . ومن هنا فإن الحاجة إلى مؤوِّل لهذه النصوص للتجاوب مع مستويات المعنى ليس بالأمر الواضح مباشرة .

بل إن حضور هذه التعقيدات يشير إلى وجود مشكلة من نوع خاص : وهي كيف أن هذه السمة الخاصة والمهمة في الوعي الأدبي ورغبته بالحداثة تفضي به خارج الأدب إلى شيء ما لا يشترك معه بهذه الخصوصية ، وهكذا تفرض على الكاتب أن يقوّض ما أكّده لكي يظل وفياً لطبيعة عمله ؟

لقد آن الأوان لكي نوضّح ما نحاول إيصاله ببعض الأمثلة المأخوذة من نصوص تدافع علناً عن قضية الحداثة . وجلٌ ، وليس كلٌ ، هذه النصوص كتبها أُناسٌ ظلّوا بمنأى عن الأدب منذ البداية ، إما لأنهم يميلون بالفطرة إلى المسافة التأويلية التي يتركها المؤرخ ، أو لأنهم يجنحون إلى شكل من الفعل لا يرتبط باللغة . وفي أثناء النزاع الذي دار بين «القدامى» و«المحدثين» ، فإن النقاش بين المفهوم التقليدي للأدب وبين الحداثة ، وهو النقاش الذي جرى في فرنسا عند نهاية القرن السابع عشر ، مازال بعضهم يعدّه نقطة البدء للتاريخ بالمعنى «الحديث»[١٠] . ومن العجيب أن نجد أن المعسكر الحديث لم يكن يضم رجالاً ذوي مواهب ضئيلة وحسب . بل أن محاجّاتهم ضد الأدب الكلاسيكي كانت في الغالب ضد الأدب نفسه . وقد فرضت طبيعة الحوار على المتحاورين أن يقوموا بتقويم نقدي مقارن بين الكتابة القديمة والكتابة المعاصرة لهم: أي أنها أجبرتهم على تقديم شيء ما أشبه بقراءة فقرات لدى هوميروس وبندار وثيوقريطوس . وبرغم أنهم لم يجلّلْ أحد منهم نفسه بالمجد النقدي في أداء هذه المهمة – في الأكثر لأن ضابط اللياقة أو الذوق Decorum (bienseance) القوي يميل إلى أن يكون حجاباً معتماً بين النص والقراءة الكلاسيكية[١١] – ، فما زال أنصار القدماء أفضل أداءً بكثير من أنصار الحداثة . ولو قارن المرء ملاحظات «محدث» مثل شارل بيرو Charles Perrault عن هوميروس ، أو تطبيقه عام ١٦٨٨ للياقة القرن السابع عشر على النصوص الهيلينية في كتاب (توازي القدماء والمحدثين) بجواب بوالو Boileau في كتاب (تأملات نقدية في فقرات كتاب البلاغة للونجيلوس) سنة ١٦٩٤[١٢] ، لاتّضح له أن لدى القدماء فكرة عن اللياقة ظلت أكثر مساساً بالأدب ، بما في ذلك الدافع المكوّن نحو الحداثة الأدبية ، مما لدى «المحدثين» . وفي نهاية المطاف ، تعزز هذه الواقعة من موقف المحدثين دون شك ، برغم قصورهم النقدي ، لكن القصد المراد هو أن موقف المؤيد للحداثة والنصير لها إنما يختاره شخص خالٍ من الحساسية الأدبية أسهل بكثير مما يختاره كاتب أصيل . فالأدب ، الذي لا يمكن تصوره دون ولع بالحداثة ، يبدو مناقضاً من داخله أيضاً للمقاومة الماكرة لهذا الولع .

هكذا نجد فيِ الفترة نفسها ذهناً منفصلاً وساخراً مثل ذهن فونتاني الشاب ، الذيِ يلتزم علناً جانب المحدثين بتأكيده أن «لا شيء يقف فيِ طريق التطور ولا شيء يحدد العقل ويحجِّمه كالإعجاب المفرط بالقدماء» . وحين كان على فونتانيِ أن يكشف المحجوب عن ميزة الابتكار ، والأصل الذيِ تقوم عليه أفضلية القدماء ، والذيِ يعّمق فيِ واقع الأمر من امتيازهم بالحداثة الأصيلة ، يتحول فونتانيِ نفسه إلى مبتكر يتمتع فيِ توكيده أن هيبة ما يسمّى بالأصول ليست سوى وهم خلقته المسافة الفاصلة بيننا وبين ماضٍ بعيدٍ . ويُعبِّر فيِ الوقت نفسه عن خشيته من أن تحول عقليتنا المتطورة بيننا وبين الاستفادة ، فيِ عيون الأجيال المستقبلية ، من الانحياز الأثير الذيِ أبديناه عن غباء للاغريق والرومان :

«وبفضل هذه التعويضات ، يمكننا أن نكون موضع إعجاب مفرط ، فيِ القرون القابلة ، لما أضفيناه على التأمل الضئيل فيِ عصرنا . وسيتنافس النقاد ليكتشفوا فيِ أعمالنا جماليات خفية لم نفكر فيِ وضعها فيها ، وضعفاً واضحاً سيكون المؤلف منا أوّل من يعترف به لو وضعوه أمامه الآن ، وسنجد مدافعين عنا صامدين . والله وحده يعلم بأيِ ازدراء سيعامل أدباء المستقبل النزّاعون إلى التجديد - الذين ربّما سيكونون أمريكيين - قياساً بما عوملنا به . والتعصب الذيِ يحط من قيمتنا الآن سيرتفع بها فيِ وقت آخر ، فنحن الضحايا فيِ البداية ، ثم تصير الضحايا آلهة خطأ الحكم نفسه ، وتلك لعبة مذهلة لا تراها إلا عيون خارجة عنها» .

لكن هذا اللا اكتراث اللعوب يدفع فونتانيِ إلى إضافة الملاحظة التالية : «لكن من المرجّح أن العقل سيزيد اكتمالاً مع مرور الزمن ، ويكون من اللازم على التعصب الساذج فيِ تفضيل القدماء أن يزول . وربما لا يلازمنا طويلاً . بل إننا قد نضيّع وقتنا عبثاً فيِ الإعجاب بالقدماء ، دون أمل فيِ أن نصير نحن موضع إعجاب مماثل بالقدر نفسه فيا للشفقة !»(١٤) .

إن السخرية التاريخية عند فونتانيِ ليست بعيدة عن الأدب ، ولو أنها ووجهت كقيمة، فستقف فيِ القطب المضادّ للدافع إلى فعل لا يكون الأدب من دونه ما هو عليه . وكان نيتشه معجباً بفونتانيِ ، غير أنه إعجاب أبولونيِ مضاد للذات ، إذ ما من شيء أبعد عن روح الحداثة من «اكتمالية» فونتانيِ ، فهيِ توازن إحصائيِ كمّيٍ بين الصواب والخطأ ، وعملية محاكمة بالمصادفة ربما تؤديِ إلى بعض القوانين التيِ تحول دون

الضلالات في المستقبل . وباسم الاكتمالية ذاتها يستطيع أن يردَّ المعايير النقدية إلى مجموعة من القوانين الآلية ، ويؤكد – بنبرة ساخرة – أن الأدب تطوّر بأسرع من العلم لأن الخيال يخضع لعدد أقلّ من القوانين الأكثر سهولة من القوانين التي يخضع لها العقل . ويستطيع بسهولة أن يستبعد الشعر والفنون بوصفها «غير مهمة» ، مادام يدّعي أنه ابتعد كثيراً عن همومها . وموقفه موقف المؤرخ العلمي الموضوعي . وحتى لو أخذ هذا الموقف مأخذ الجد ، فإنه سيلزمه بمهمة التأويل الأقرب إلى الأدب من موقف شارل بيرو ، مثلاً ، الذي كان عليه أن يحتفظ بالانجازات العسكرية والامبراطورية لعصره لكي يعثر على شواهد تدل على تفوّق المحدثين . وهذا النمط من الحداثوية التي تفضي إلى خارج الأدب ، واضح بما فيه الكفاية . إن موقع الإنسان التكنولوجي المضاد للأدب بوصفه تجسيداً للحداثة موضع متكرر في الأفكار المتداولة للقرن التاسع عشر ، وعَرَض من أعراض الخفة التي ترحب بها الحداثة بفرصة التخلي عن الأدب تخلياً تاماً . ويكشف الإغراء المعاكس بالتأويل المنفصل الخالص الذي نجد منه صورة ساخرة لدى فونتاني ، عن الاتجاه المتأصل في التقدم على الأدب . وتنأى كلٌّ من حداثوية بيرو الملتزمة ، وحداثة فونتاني المعزولة ، عن الفهم الأدبي .

ربما كانت الأمثلة التي نضربها واحدية الجانب ، مادمنا معنيين بأشخاص ليسوا بأدباء. أما المثال الأكثر إيضاحاً، فهو حالة الكتّاب الذين لا خلاف في صلتهم بالأدب ، والذين يجدون أنفسهم بانسجام حقيقي مع احترافهم الأدبي ، يذودون عن الحداثة ، ليس فقط في اختيار موضوعاتهم ومواقعهم بل بوصفهم ممثلين لموقف فكري جذري . وقد يكون شعر بودلير ، وكذلك لجوؤه إلى الحداثة في نصوص نقدية متعددة ، مثالاً جيداً على هذا الأمر .

واضح من مقاله الشهير عن كونستانتين غير Constantin Guys «رسام الحياة الحديثة» Le peintre de la vie moderne أن مفهوم بودلير عن الحداثة قريب جداً من مفهوم نيتشة في ثاني «التأملات في غير أوانها» . فهو ينبثق من إحساس حاد بالحاضر بوصفه عنصراً مكوّناً للتجربة الجمالية كلِّها : «إن المتعة التي نستمدّها من استحضار (أو تمثيل representation) الحاضر لا تعود فقط إلى الجمال الذي يعرضه ، بل أيضاً إلى الحضور الجوهري للحاضر»(١٥) .

تنطوي صيغة «استحضار الحاضر» على مفارقة ، فهي تجمع بين تكرار وبين نموذج فوري دون أن تنتبه بوضوح لعدم الانسجام بينهما . مع ذلك فإن هذا التوتر

الضمني يحكم مجرى المقالة كلها . ويظل بودلير وفياً باستمرار لإغراء الحاضر ، فكل إدراك زماني ، عنده ، وثيق الصلة باللحظة الحاضرة إلى حد أن الذكرى تصحّ على الحاضر أكثر مما تصحّ على الماضي : «الويل لمن يدرس أيّ شيء ، لدى الأوائل ، إلى جانب الفن الخالص ، والمنطق ، والمنهج العام ! فمن ينغمر في الماضي قد يفقد ذكرى الحاضر La mémiore du present ويتساهل في القيم والمغريات التي توفرها الظروف الفعلية ، إذ إن أصالتنا تنبثق في الأغلب من الختم الذي يطبعه الزمن على أحاسيسنا»(١٦) .

ويدفع تكافؤ الأضداد الزمني نفسه بودلير إلى أن يقرن استدعاء الحاضر بمصطلحات مثل : «استحضار» (أو تمثيل) أو «ذكرى» أو حتى «أزمنة» ، وهي كلها مصطلحات تفتح المجال لمنظورات البعد والاختلاف في داخل الفرادة الواضحة للحظة الحاضرة . مع ذلك فإن حداثته ، شأنها شأن حداثة نيتشه ، هي أيضاً نسيان أو كبت للأسبقية الزمنية . فالشخصيات الإنسانية التي تقدم صورة ملخصة عن الحداثة محددّة بتجارب مثل الطفولة والنقاهة وبالتالي عن براءة معرفية تصدر عن لوح صقيل ، عن غياب لماضٍ لمّا يجد بعد الزمن الذي يبدّد بداهة الإدراك (برغم أن ما يكتشف بهذه الطريقة ، يضع تصوراً قبلياً لنهاية هذه البراءة) لماضٍ ، هو في حالة النقاهة ، تهديد لابدّ من نسيانه .

تسعى كل تجارب البداهة المقترنة بنفيها الضمني إلى ضمّ انفتاح الحاضر وحريته ، بمعزل عن جميع الأبعاد الزمانية الأخرى ، سواء أكانت ثقل الماضي ، أو الاهتمام بالمستقبل بحس من الكلية والاكتمال ، لا يمكن أن يتحقق ما لم يشتمل على إدراك أكثر اتساعاً للزمان . من هنا نجد «كونستانتين غيز» ، الذي جعله بودلير نوعاً من الشعار الدال على الذهن الشعري ، مزيجاً غريباً من إنسان الفعل (أي إنسان يعيش لحظته بانفصال عن الماضي والمستقبل) ومن مراقب أو مدوِّن للحظات تجتمع بالضرورة في كلية أكبر . ومثل المصوّر أو المقرّر اليوم كان عليه أن يكون حاضراً في معارك العالم وجرائمه ، لا لنقلها ، بل لتجميد كل ما هو زائل وخارجي في صورة مدوّنة . على كونستانتين ، قبل أن يكون فناناً ، أن يكون إنساناً في العالم يقوده الفضول ويكون من الناحية الروحية في حالة نقاهة ذهنية دائماً . ولعلّ وصف تقنياته يقدّم أفضل صيغة للجمع المثالي بين الفوري والكل المكتمل ، بين حركة خالصة سيّالة

وصورة – وهو جمع يمكن أن يحقق التسوية بين الدافع إلى الحداثة والمطالبة بعمل فنيٍ يحقق الديمومة . يظلّ الرسم في حركة مستمرة ، ويوجد بالطريقة الارتجالية الحرّة للتخطيط الذي هو دائماً مثل بداية جديدة . ويحدث الانتهاء من الشكل ، الذي يظل مؤجلاً باستمرار ، برفق وعلى حين غرّة حتى يخفى اعتماده على لحظات سابقة من فوريّته الهوجاء . وتحاول هذه العملية بكاملها أن تتخطى الزمن لتتم برفق يتعالى على التضاد الضمني بين الفعل والشكل .

«في أسلوب السيد غيز ، يمكن ملاحظة سمتين ، هناك في الدرجة الأولى نزاع مع قوة ذاكرة باعثة وموحية جداً ، ذاكرة تخاطب جميع الأشياء . ومن ناحية أخرى ، هناك نشاط مُنتشٍ متّقد للقلم والفرشاة ، أشبه بالغضب . ويبدو أنه يعاني من كونه ليس بسريع بما يكفي ، من ترك الطيف يفلت قبل أن ينتزع منه التركيب ودوّنه ... يبدأ السيد غيز بعلامات خفيفة بقلم الرصاص تشير إلى الأماكن التي ستحتلها مختلف الأشياء في الفضاء . ثم يؤشر السطوح الرئيسية ... وفي اللحظة الأخيرة يعمق الخطوط المحددة للأشياء بالحبر ... ولهذه الطريقة البسيطة الأولية جداً ، فضيلة لا تضاهى ، وهي أن كل رسم ، عند كل نقطة في عملية الاتساع ، يبدو مكتملاً بالكامل ، وقد تسميه تخطيطاً ، إذا شئت ، لكنه تخطيط كامل»[١٧] .

إن كون بودلير بحاجة إلى الإشارة إلى هذا التركيب كطيف هو مثال آخر على الصرامة التي تجبره على مضاعفة أي توكيد باستعمال متكافىء للغة يضعه مباشرة موضع السؤال . وكونستانتين غيز في الإنسان «الواقعي» . وحتى إذا اعتبرنا شخصيته في المقال وسيطاً استُخدم لصياغة رؤية متطلعة لعمل بودلير نفسه ، يظل بميسورنا أن نشهد بينونة digincarnation المعنى وتناقضه . أوّلاً ، سنجد مرة أخرى عند تعدد الموضوعات التي سيختارها الرسّام (أو الكاتب) إغراء الحداثة بالانتقال إلى خارج الفن ، وحنينها إلى البداهة ، وواقعية الكائنات التي تتصل بالحاضر ، وتوضح القدرة البطولية على إغفال أو نسيان أن هذا الحاضر ينطوي على معرفة ذاتية متطلّعة إلى مستقبل نهايتها . ويمكن أن تكون الشخصية المختارة على وعي قليل أو كثير بذلك : فهي تستطيع أن تكون سطح الحاضر المجرد ، أو كساءه الخارجي أو الاستخفاف غير المقصود بالموت في معطف الجندي الفضفاض ، أو تكون الإحساس الواعي فلسفياً بزمن الغندور . مع ذلك ، فإن «الذات» التي يختارها بودلير لموضوعة معينة ، في كل حالة ، أثيرة لديه لأنها توجد في الوقائعية ، وفي حداثة حاضر تحكمه التجارب

التيِ تكمن خارج اللغة وتهرب من الزمانية المتعاقبة ، وفى الاستمرارية التيِ تتضمنها الكتابة . ويذكر بودلير صراحة أن انجذاب الكاتب لموضوعته - الذيِ هو أيضاً انجذاب لفعل وحداثة ومعنى مستقبل يمكن أن يوجد خارج عالم اللغة - هو فيِ الأساس انجذاب لما ليس بفن . ويأتيِ هذا الذكر بإشارة إلى أكثر الموضوعات تلبداً وتجريداً ، تلك هيِ موضوعة الزحام : «تلك الأنا التى لا تشبع من اللا - أنا»[18] ...

لو تذكر المرء أن هذه الأنا moi ترمز ، باستعارة الذات ، إلى خصوصية الأدب ، فستحدد هذه الخصوصية بعجزها عن أن تظل وفية لخصوصيتها .

هذا ما يتطابق ، فيِ الأقل ، مع اللحظة الأولى لطراز معين من الوجود هو ما نسمّيه بالأدب . وسرعان ما يظهر أن هذا الأدب كيان يوجد لا كلحظة فريدة من إنكار الذات ، بل كتعدد وفيض من اللحظات التيِ يمكن استحضارها - إذا أراد المرء ، مجرّد الاستحضار - كتعاقب لحظات أو دوام . بعبارة أخرى يمكن تمثيل الأدب واستحضاره بوصفه حركة ، وهو فيِ جوهره سرد خياليِ لهذه الحركة . فبعد لحظة الابتعاد الأولى عن الخصوصية ، تلحق بها لحظة عودة تفضيِ بالأدب إلى ما هو عليه . ولكن يجب أن نضع نصب أعيننا أن مفردات مثل : «بعد» و «يلحق» لا تدل على لحظات فعلية فيِ سياق تعاقبيِ ، بل إنها تستخدم استخداماً خالصاً مجازات للاستمرار والديمومة . ويوضح نص بودلير هذه العودة ، وهذا الرجوع reprise توضيحاً مثيراً . فقد تحولّت «الأنا التيِ لا تشبع من اللا - أنا» ... إلى سلسلة من الموضوعات التيِ تكشف عن الجزء الذيِ تحاول به أن تبتعد عن مركزها . وتقلّ هذه الموضوعات عينية ، وجوهرية باستمرار ، برغم الإشارة إليها بواقعية متزايدة وصرامة محاكاة واضحة عند وصف سطوحها . وكلما زادت واقعية وتصويراً ، زادت تجريداً ، وشفّ فائض المعنى الذيِ يمكن أن يوجد خارج خصوصيتها كمجرّد لغة ومجرّد دالّ . ولا علاقة لآخر موضوعة يثيرها بودلير ، وهيِ موضوعة المركبات ، بوقائعية المركبات مهما كان نوعها - برغم أن بودلير يصرّ على أن رسوم كونستانتين غيز فيها «بنية المركبة بنية سلفية بالكامل ، كل جزء منها فيِ مكانه ، ولا شيء فيها يحتاج إلى تعديل»[19] . لقد اختفى معنى المركبة المضمونيِ والماديِ : «بصرف النظر عن موقفها وموقعها ، بصرف النظر عن السرعة التيِ تنطلق فيها ، تحظى المركبة كالسفينة ، من حركتها نفسها بسيماء معقدة رشيقة ، يصعب جداً اختزالها كتابياً . اللذة التيِ تستمدها منها عين الفنان مرسومة رسماً ، حتى ليبدو ، من سياق الأشكال الهندسية ، أن هذا الموضوع المعقدّ جداً يتناسل باستمرار ورفق فيِ المكان»[20] .

ما يتم اختزاله Stenographed هنا هو الحركات التي يبتعد فيها الأدب ، بتتابع مجازيٍ واضح ، عن نفسه ثم يعود إليها. ما يبقى من الموضوعة ليس سوى شكل عام ، لا يرتفع إلى مستوى تخطيط ، بل هو نقش للزمن أكثر مما هو شكل محدد له ، لقد تم تحويل المركبة إلى أمثولة ترمز إلى العدم ،وتوجد بوصفها ذبذبة زمانية خالصة من الحركات المتتابعة التي لا تملك إلا الوجود اللغوي – إذ لا شيء أكثر تطرفاً في الاستعارة من تعبير : «أشكال هندسية» الذي يضطر بودلير إلى استعماله ليجعل نفسه مفهوماً . غير أن كونه يريد أن يكون مفهوماً ، وأن لا يُساء فهمه بالاعتقاد أن هذه الهندسة تستطيع أن تلتمس العون من أيّما شيء عدا اللغة ، إنماهو أمر واضح من تطابقه الضمني مع طراز كتابي معين .

فمفرده Stenos [التي تشكل المقطع الأول من كلمة : Stenography أو الكتابة الاختزالية] التي تعني «ضيف» ، يمكن أن يكون المقصود منها الإشارة إلى اكتفاء الأدب بحدوده الخاصة ، واعتماده على الديمومة والتكرار ، اللذين ذاق منهما بودلير الويلات . لكن كون الكلمة تدل على شكل كتابة معينة يعني اضطراره إلى العودة إلى طراز وجود أدبي ، أو شكل لغوي ، يعرف هو نفسه أنه سيكون مجرد تكرار ومجرد خيال وأمثولة ، غير قادر إلى الأبد على المشاركة في تلقائية الفعل أو الحداثة .

إن حركة هذا النص – التي يمكن إظهار توازيها مع تطور شعر بودلير حين ينتقل من الثراء الحسي في قصائده الأولى إلى الصياغة الأمثولية في قصائد النثر التي تضمنتها مجموعة «ضجر باريس Spleen de Paris» ، تطلّ علينا بدرجات مختلفة من الوضوح لدى جميع الكتاب ، وتؤشر مدى شرعية ادعائهم أن يسمّوا كُتاباً . وبذلك تصير الحداثة مفهوماً من تلك المفاهيم التي يمكن أن تنكشف فيها الطبيعة المتميزة للأدب بكل تعقيدها . ولا عجب أنها اضطرت على التحول إلى قضية مركزية في النقاشات النقدية، ومصدر إزعاج للكتّاب الذين كان عليهم أن يواجهوها تحدياً لمهامِّهم. فهم لا يستطيعون قبولها ، ولا يستطيعون رفضها بضمير مرتاح . وحين يؤكدون حداثتهم ، فهم محكومون باكتشاف اعتمادهم على توكيدات مشابهة أطلقها أسلافهم من الأدباء . وبذلك يتضح أن دعوى كونهم بدايةً جديدة ستتحول إلى تكرار دعوى سبق أن أطلقها سواهم . وما أن يكون على بودلير أن يستبدل لحظة الابتكار الفريدة ، التي تُدرك بوصفها فعلاً ، بحركة تتابعية تنطوي في الأقل على لحظتين متميزتين حتى يدخل في عالم يفترض أعماق الزمان المتصل المترابط وتعقيداته، أي عالم التداخل بين الماضي والمستقبل الذي يحول دون وجود أيّ حاضر .

كلما زاد رفض الأشياء السابقة جذرية ، زاد الاعتماد على الماضي . يستطيع انطونان آرتو أن يمضي إلى أقصى التطرف في رفض جميع أشكال الفن المسرحي السابقة عليه : أي أنه يستطيع أن يطالب ، في عمله ، بتدمير أي شكل من أشكال النص المكتوب ، وبرغم ذلك كان لابدَّ أن يؤسس رؤيته على نماذج مسرح الباليين ، وهو المسرح الأقل حداثة ، والنص المسرحي الأكثر تحجراً . وكان عليه أن يفعل ذلك ، بمعرفة كاملة أنه يدمّر مشروعه بذلك ، وبكراهية للمعسكر الذي كان عليه أن يلتحق به. وباقتباس السطور التي يهاجم بها آرتو المسرح نفسه الذي يخوض به في ما يتعهده ، وهو قوله : «لا شيء أكثر عقوقاً من نظام الباليين» لجاك ديريدا الحق في التعليق : «كان آرتو عاجزاً عن الإذعان إلى مسرح قائم على التكرار ، وعاجزاً عن إنكار مسرح لا يقوم على التكرار» . هذا التداخل القدري يحكم موقف الكاتب من الحداثة أيضاً : فهو لا يستطيع الإذعان لاعتماده على أسلافه ، الذين كانوا في ما يخصّ هذه المسألة في الموقف نفسه . فلا قرب لبودلير من سلفه روسو كقربه منه في حداثته المتطرفة في قصائد النثر الأخيرة ، ولا انشداد لروسو لأسلافه من الأدباء كمثل انشداده حين يدّعي نفض يديه من الأدب .

هكذا تتضح السمة المميزة للأدب عجزاً عن الهروب من ظرف يُحَسُّ أنه لا يطاق . ويبدو أنه لا نهاية ولا تأجيل في هذا الضغط الذي لا يكلّ عن التناقض ، على الأقلّ ما دمنا نراه من وجهة نظر الكاتب ذاتاً . إن اكتشاف الكاتب بعجزه عن أن يكن حديثاً يعيده إلى القطيع ، داخل الاتجاه المستقل للأدب ، ولكن ليس برضا أصيل . فما أن يشعر أنه راضٍ بهذا الموقف حتى يكفّ عن كونه كاتباً . قد تقبل لغته درجة معينة من الهدوء : فهي نتاج نكران كان قد سمح بالصياغة الاستعارية للمأزق . غير أن هذا النكران لا ينطوي على ذات. وتطغى مناشدة الحداثة الدائمة ، أي الرغبة في إظهار الآدب بمظهر واقع اللحظة، وبالتفاف الحداثة على ذاتها، تولد تكرار الأدب واستمراره. وبالتالي تتصرف الحداثة ، التي هي في الأساس تنحٍّ عن الأدب ورفض للتاريخ باعتبارها المبدأ الذي يضفي على الأدب ديمومته ووجوده التاريخي .

لا يمكن للسلوك الذي يحدّد فيه الصراع الفطري بنية اللغة الأدبية أن يُعامَل في إطار حدود هذه المقالة . بل نحن معنيون أكثر عند هذه النقطة بقضية هل أن تاريخ شيء ، مثل الأدب ، يحمل معه تناقضه مع ذاته ، أمر يمكن إدراكه أم لا . مازالت هذه الإمكانية غير مؤسسة تأسيساً واضحاً بعد، في ظل الحالة الراهنة للدراسات الأدبية .

ومن المتفق عليه بشكل عام أن تاريخ الأدب الوضعاني Positivistic ، بمعاملته الأدب وكأنه مجموعة من المعطيات التجريبية ، لا يمكن أن يكون سوى تاريخ لما ليس بأدب . وقد يكون في أحسن الأحوال تصنيفاً تمهيدياً يفتح المجال للدراسة الأدبية الفعلية ، وفي أسوأ الأحوال ، عائقاً في طريق فهم الأدب . ومن ناحية أخرى ، يدّعي التأويل الباطني للأدب أنه ضدّ التاريخ أو لا - تاريخي ، لكنه غالباً ما يفترض سلفاً فكرة التاريخ التي لا يعيها الناقد نفسه .

في وصف الأدب من منطلق الحداثة ، بوصفها تذبذباً دائماً للأشياء ابتعاداً واقتراباً من طراز وجودها ، كنا نؤكد باستمرار أن هذه الحركة لا تحدث بوصفها متوالية زمانية ، بل إن تمثيلها على هذا النحو يجعل مما يحدث كترادف تزامني متوالية خطية . وتنبثق البنية التعاقبية المتوالية لهذه العملية من طبيعة اللغة الأدبية كياناً ، لا حدثاً . فالأشياء لا تقع وكأن النص الأدبي (أو المهمة الأدبية) ينتقل إلى نقطة معينة من الزمان ، طالعاً من مركزها ، ثم يتلفت حوله ، ويلتفّ على ذاته ، عند لحظة معينة ليغادر عائداً إلى نقطة أصله الأولى . وهذه الحركات المتخيَّلة بين نقاط خيالية ، لا يمكن تحديد مكانها أو زمانها ، أو تمثيلها وكأنها أماكن جغرافية أو أحداث متتابعة في تاريخ تكويني . وحتى في النصوص الاستطرادية التي استخدمناها - لدى بودلير أو نيتشه ، أو فونتاني - فإن هذه الحركات الثلاث من الهروب والعودة ونقطة الالتفات التي يتحول فيها الهروب إلى عودة أو بالعكس ، توجد بصورة متزامنة على مستويات المعنى المتضافرة تضافراً حميماً لدرجة عدم إمكان تجزئتها . حين يتحدث بودلير ، على سبيل المثال ، عن «استحضار الحاضر» أو عن «ذكرى الحاضر» أو «تأليف الطيف» فإن لغته تحدّد في الوقت نفسه الهروب ونقطة الالتفات والعودة وإن محاججتنا كلها لتكمن مضغوطة في مثل هذه الصياغات . وسيتضح هذا مزيد الوضوح لو أننا استخدمنا نصوصاً شعرية بدلاً من النصوص الاستطرادية . ويستتبع ذلك أن من الخطأ التفكير بتاريخ الأدب على أنه سرد تعاقبي للحركة المتقلبة التي حاولنا وصفها . فمثل هذه الحركة ليست سوى استعارة ، والتاريخ ليس خيالاً .

في ما يتعلق بخصوصية الأدب (أي كونه كياناً موجوداً يتعرض للوصف التاريخي) يوجد الأدب ، وفي الوقت نفسه ، بصورتي خطأ وحقيقة : فهو يغررّ بوجوده ويخضع له معاً . والتاريخ الوضعاني Positivistic الذي لا يرى في الأدب إلا ما ليس هو (كواقعة موضوعية ، أو نفس تجريبية ، أو اتصال يتعالى بالنص الأدبي أيضاً ،

هو بالضـــرورة غـيـــر مناسب . ويصحّ الشيء نفـســـه عن مناهج الأدب التي تسلّم بخصوصيته (أي ما يسميه البنيويون الفرنسيون ، متابعة للشكلانيين الـروس ، بأدبيـة الأدب) . ولو اطمأنَّ الأدب إلى تعريفه لذاته ، لجاز أن يُدرس وفقاً لمناهج علمية أكثر مما هي تاريخية . لكننا ملزمون بالاكتفاء بالتاريخ حين لا تصحّ هذه الحالة ، وحين يضع هذا الكيان باستمرار وضعه الانطولوجي موضوع السؤال . ويفترض الهدف البنيوي من علم الأشكال الأدبية هذا الثبات ، فيعامل الأدب وكأن الحركة المتقلبة للتعريف الذاتي المجهض ليست جزءاً مكوناً من لغته . ولذلك تتخطى الشكلانية البنيوية على نحو نسقي، مكوِّن الأدب الضروري، الذي لا تشكل كلمة «حداثة» تسمية رديئة له ، برغم إيحاءاتها الايديولوجية والجـدالية . وأنه لمن المفـارقة الكاشـفـة ، ونحن نؤكد مرة أخرى أن كل ما يمسّ الأدب يتحـــول مبـــاشـرة إلى علبة بـــاندورا Pandorás box ، إن المنهج النقدي الذي ينكر الحداثة الأدبية قد يبدو - وربما يكون من بعض النواحي - أكثر الحركات النقدية حداثة .

هل يمكن لنا أن نفكر بتاريخ أدب لا يبتر أوصال الأدب بوضعنا على نحو مضلل فيه وخارجه ، ويستطيع أن يحتفظ دائماً بالارتياب الأدبي aporia ، ويفسّر في الوقت نفسه حقيقة المعرفة وكذبها ، التي ينقلها الأدب عن نفسه ، ويميّز بدقة بين اللغة الاستعارية واللغة التاريخية ، ويعلّل الحداثة الأدبية مثلما يعللّ التاريخية ؟ من الواضح أن هذا التصور يعني مراجعة فكرنا عن التاريخ ، وبالتالي فكرتنا عن الزمان التي تقوم عليها فكرة التاريخ . سيعني ، مثلاً ، التخلي عن التصور المفترض سلفاً عن التاريخ بوصفه عملية توليدية ، كالذي وجدناه في نص نيتشـه - وإن يكن هـذا النص قد بدأ بالثورة عليه - وتصور التاريخ بوصفه تراتباً زمانياً يشبه البنية الأبوية التي يكون فيها الماضي مثل سلف يُنجب ، في لحظة حضور غير مباشرة مستقبلاً قابلاً بدوره لتكرار العملية التوليدية نفسها . والعلاقة بين الحقيقة والخطأ التي تطغى على الأدب ، لا يمكن تمثيلها تكوينياً ، مادامت الحقيقة والخطأ يوجدان وجوداً متزامناً ، ويحولان دون تفضيل أحدهما على الآخر . قد تبدو الحاجة إلى مراجعة أسس تاريخ الأدب أشبه بتعهد واسع ميئوس منه : إذ تبدو المهمة أكثر إقلاقاً لو ارتضينا أن يكون تاريخ الأدب نموذجاً بديلاً للتاريخ على العموم ، مادام الإنسان نفسه ، شأنه شأن الأدب ، يمكن أن يُحدَّ بوصفه كياناً قابلاً لوضع طراز وجوده موضع السؤال . وقد يكون السؤال أقلَّ ضخامة مما يبدو في الوهلة الأولى . وكل التوجيهات التي صُغناها صوىً لتاريخ الأدب

مـأخـوذة إجـمـالاً ، مـأخذ التسليم حين ننهمك بالمهمة الأكثر تواضـعـاً بكثير في قراءة النص الأدبي وفهمه . ولكي نكون مؤرخي أدب جـيـدين لابدّ أن نتـذكـر أن مـا نسـمـيـه بتـاريخ الأدب في العـادة ، لا يكاد يرتبط بالأدب ، وأن مـا نسـمـيـه بالتـأويل الأدبي - والمتوفـر منه هو التـأويل الجيد فقط - هـو في حقيقتـه تاريخ الأدب . ولو بسطنا هذه الفكرة إلى ما وراء الأدب ، لنبيّن أن أسس المعرفة التاريخية ليست وقائع تجريبية ، بل نصوص مكتوبة ، حتى لو تنكرت هذه النصوص بقناع الحــروب والثـورات .

الغنائية

و

الحداثة

يستدعي عنوان مقالتي والمنهج الذي سأتبعه فيها بعض التوضيح الأولي ، قبل أن أنصرف إلى التقنيات الفنية في التفسير المفصّل . وفي هذه الورقة لست معنياً بتحديد السمات الوصفية في الشعر المعاصر ، بل بمشكلة الحداثة الأدبية بشكل عام . ولاتستخدم كلمة «حداثة» ، بمعنى زماني بسيط ، بوصفها مرادفاً قريباً لـ «جديد» أو «معاصر» مع إضافة توكيد إيجابي أو سلبي للقيمة . فهي تحدّد على نحو عام جداً ، الاحتمال الإشكالي لوجود الأدب كله في الحاضر ، وكونه يُعدّ أو يُقرأ من خلال وجهة نظر تدّعي الاشتراك معه بإحساسه بالحاضر الزماني . ولذلك يمكن نظرياً طرح سؤال الحداثة عن أي أدب في أي زمن ، سواء أكان معاصراً لنا أم لم يكن . أما من حيث التطبيق فلابدّ من وضع هذا السؤال وضعاً أكثر تداولياً من خلال وجهة نظر تسلّم بوجود منظور معاصر ، وتفضّل الأدب الجديد على الأدب القديم . وهذه الضرورة متأصلة ، في حالة استواء الأضداد في مصطلح «الحداثة» الذي هو نفسه تداولي ووصفي من ناحية ، ومفهومي ومعياري من ناحية أخرى . وفي الاستعمال الشائع للكلمة ترجّح التضمينات التداولية عادة على الاحتمالات النظرية التي تبقى بغير ما استكشاف . ويحاول توكيدي هنا أن يعيد التوازن إليهما إلى حد ما : ومن هنا يأتي التوكيد على المقولات والأبعاد الأدبية التي توجد بشكل مستقل عن الاحتمالات التاريخية، فالامتياز الرئيسي إنما يأتي من كون الأمثلة يتم اختيارها مما يسمى الأدب والنقد الحديث . مع ذلك يمكن نقل النتائج التي سنحصل عليها ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، إلى حقب تاريخية أخرى ويصحّ استعمالها متى ما أو حيثما يرد أدب من هذا النوع .

فما يفترض إمكان وجوده زماناً – وهو مجرد افتراض ، مادام الفهم والتنظير للأمثلة التي يتم اختيارها على أسس تداولية يلتمس العذر للسؤال ، ويؤجل طرح القضية – يمكن تسويفه لمزيد من السهولة ، بمصطلحات جغرافية ومكانية . وستكون أمثلتي مأخوذة من الأدبين الفرنسي والألماني في الدرجة الأولى . وتتجه الجوانب

الجدالية في النقاش ضدّ اتجاه يطغى على مجموعة صغيرة نسبياً من الدارسين الألمان ، مجموعة تمثيلية ، وإن لم تكن هي الغالبة على النقد في القارة الأوربية . ولكن لا ينبغي أن يكون من الصعب العثور على نصوص مكافئة ومواقف نقدية مماثلة في الأدب الإنجليزي والأمريكي ، أي أن الطريق غير المباشر من خلال فرنسا وألمانيا يسمح لنا أن ننظر نظرة أكثر وضوحاً للمشهد المحلي، لمجرد إجراء النقلات الضرورية. ويمكن التوسع الطبيعي للمقال في هذا الاتجاه .

وإذا فُهمت الحداثة على أنها موضوعة عامة ونظرية أكثر مما هي موضوعة تاريخية ، فليس من المؤكد قبْلياً أنها يجب أن تعامل معاملة مختلفة عند مناقشة الشعر الغنائي ، عما يجب أن تعامل عليه عند مناقشة النثر السردي ، مثلاً ، أو الدراما . هل يمكن توسيع التمييز الواقع بين النثر والشعر والدراما ، على نحو وثيق الصلة ، حتى يطال الحداثة ، وهي فكرة غير محددة ، أصلاً ، بأي نوع معين ؟ . هل يمكن أن نجد شيئاً بخصوص طبيعة الحداثة بربطها بالشعر الغنائي مما لا نجده حين نهتم بالروايات والمسرحيات ؟ هنا مرة أخرى ينبغي أن يتم اختيار نقطة البداية لأسباب نفعية أكثر مما هي أسباب نظرية على أمل أن تتلقى النفعية تأكيدها النظري . ومن الحقائق الراسخة في النقد المعاصر ، أن سؤال الحداثة يُطرح على نحو مختلف في ما يخص الشعر الغنائي عنه في النثر . إن المفاهيم الأجناسية تبدو حساسة إلى حدٍ ما لفكرة الحداثة ، ومن هنا تقترح تمييزاً ممكناً بينها من خلال أبنيتها الزمانية ، مادامت الحداثة ، في جوهرها ، فكرة زمانية . مع ذلك فإن الرابطة بين الحداثة والأجناس الأساسية مازالت بعيدة عن الاتضاح . فمن ناحية ، غالباً ما ينظر إلى الشعر الغنائي لا بوصفه شكلاً مستحدثاً ، بل بوصفه شكلاً لغوياً قديماً وتلقائياً ، في مقابلة صريحة مع الأشكال التأملية الأكثر وعياً بالذات من أشكال الخطاب الأدبي في النثر .

وفي تأملات القرن الثامن عشر عن أصول اللغة ، أي القول إن لغة الشعر أقدم اللغات البائدة ، كانت لغة النثر المعاصرة أو الحديثة شيئاً عادياً مشتركاً .

وإذا ما اكتفينا بذكر أشهر الأسماء ، فقد كان فيكو وروسو وهردو يؤكدون أسبقية الشعر على النثر ، في الغالب بتأكيد قيمة يبدو أنه يؤوّل فقدان التلقائية على أنه انحطاط – برغم أن هذا الجانب من فطرية القرن الثامن عشر أقلَّ ضيق أفقٍ وواحديةً

عند هؤلاء المؤلفين مما هو عند شرّاحهم ومؤوّليهم المتأخرين إلى حد كبير . ومهما كان الأمر ، وبصرف النظر عن أحكام القيمة ، يبقى تعريف الشعر بوصفه اللغة الأولى يضفي عليه خاصية بائدة قديمة ، تتناقض مع الحديث ، في حين ستكون لغة النثر المتروية الباردة العقلية ، التي لا تستطيع إلا أن تقلد أو تمثل الدافع الأصلي ، إذا لم تتجاهله كلية ، اللغة الحقيقية للحداثة . ويظهر الافتراض نفسه خلال القرن الثامن عشر بإحلال الموسيقى محل الشعر ومعارضتها للغة أو الأدب بوصفهما معادلين للنثر . ويشيع هذا الافتراض ، كما هو معروف ، في الجماليات ما قبل الرمزية ، التي تتمثل لدى كتّاب مثل «ڤاليري» أو «بروست» وإن تكن هنا في سياق ساخر لم يتصف بصفات الأول دائماً . وينظر إلى الموسيقى ، كما يقول بروست ، بوصفها «اتصالاً روحياً موحَّداً ، في ما قبل التحليل» ، «احتمالاً يبقى بلا خاتمة ، لأن الإنسانية اختارت طرقاً أخرى غير طرق اللغة المكتوبة أو المنطوقة»(١) . وفي هذا التوق إلى الفطرية nostalgic primitivism – الذي يزيل بروست احتجابه أكثر مما يشترك به – تتعارض موسيقى الشعر مع عقلانية النثر ، كما يتعارض القديم مع الحديث . ومن خلال هذا المنظور ، سيكون من العبث أن نتحدث عن حداثة الشعر الغنائي مادامت الغنائية بالضبط ، نقيض الحداثة .

مع ذلك ، فقد انطوى المشروع الاجتماعي للحداثة ، في القرن العشرين ، الذي عرف بوصفه طليعياً ، وبصورة طاغية ، على شعراء أكثر مما انطوى على ناثرين . ولم تسبغ أكثر الحركات الأدبية تطرفاً في الحداثة ، أعني السريالية والتعبيرية ، أية قيمة مضافة للنثر على الشعر ، أو الدرامي والسردي على الغنائي . وربما اختلف هذا الاتجاه في الماضي القريب . إذ يتحدث المرء في الأدب الفرنسي المعاصر ، عن الرواية الجديدة ، لكنه لا يتحدث عن الشعر الجديد . ويعنى «النقد الجديد» البنيوي الفرنسي بالنثر السردي أكثر بكثير مما يعنى بالشعر ، بل أنه يبررّ أحياناً هذا الإيثار بالقول بجماليات مضادة للشعر . غير أن هذه الظاهرة محلية إلى حد ما ، وتمثل رد فعل على الاتجاه التقليدي في النقد الفرنسي الذي يميل إلى إيثار الشعر ، وربما الابتهاج به أيضاً ، كابتهاج الطفل الذي يحظى بدمية جديدة . ولم يكن اكتشاف أن هناك وسائل نقدية صالحة لتحليل النثر بالأمر الجديد لدى النقاد الإنجليز والأمريكان الذين ربما أيقظت فيهم الدراسات الفرنسية للأنماط السردية إحساساً أكثر رزانة بما هو معروف سلفاً déjà vu . أما في ألمانيا ، وبين النقاد الذين لا يختلفون أيديولوجياً عن المدارس

الفرنسية المعاصرة ، فيبقى الشعر الغنائي الموضوع المفضّل لبحث تعريف الحداثة . ويؤكد محررو الندوة الجديدة في موضوع «الشعر الغنائي نموذجاً للحداثة» كقضية مسلّم بها أن «الشعر الغنائي اختير نموذجاً للارتقاء إلى أدب حديث ، لأن القطيعة في الأشكال الأدبية حدثت في وقت مبكر ، ويمكن توثيقها على أحسن وجه في هذا الجنس أكثر من سواه»[٢] . هنا إذن ، وبمنأى عن الحكم بالعبث ، يُعدّ سؤال الحداثة بالشعر الغنائي أفضل السبل للاقتراب من نقاش الحداثة الأدبية بشكل عام . وبألفاظ تاريخية خالصة يمكن فهم هذا الموقف بالتأكيد : إذ يستحيل أن نتحدث حديثاً وثيق الصلة ، عن الأدب الحديث دون إعطاء مكانة بارزة للشعر الغنائي . ولابد من العثور على بعضه من أهم الكتابات النظرية عن الحداثة في المقالات التي تهتم بالشعر . وبرغم ذلك فإن التوتر الذي ينشأ بين الشعر والنثر ، منظوراً إليهما من منظور الحداثة ، ليس بالأمر الخالي من الدلالة : أي أن السؤال أعقد من أن يؤجل إلى ما وراء النقطة التي نطمح في الوصول إليها في هذا المقال .

حين كان على «ييتس» عام ١٩٣٦ أن يكتب مقدمة مختاراته من الشعر الإنجليزي الحديث ، في نصٍّ يكشف آثار الإرهاق أكثر من آثار الإلهام ، استغلّ الفرصة استغلالاً كبيراً لإقصاء نفسه عن «إليوت» و «پاوند» بوصفه أكثر حداثة منهما، مستخدماً ولترجيمز ترنر ودوروثي وولسلي كدعائم لتمثيل الاتجاه الحديث بحق ، الذي يعد نفسه أبرز ممثليه . ويتضح اعتقاده بصواب ما يراه بكونه خصّص لنفسه ، في مجموع ما اختاره مكاناً أكبر مرتين لما خصّصه لأي شخص آخر ، باستثناء أوليفر سانتجون غوغارتي ، دون أن ينتبه إلى خطورة منافسه . والتبرير النظري الذي يقدّمه لهذا الادعاء واهٍ ، لكنه في ضوء التطورات اللاحقة ماكر تماماً .

فالمقابلة بين الشعر الحديث ، «الجيد» – وهو شعره الخاص – والشعر غير الجيد وغير الحديث تماماً – وهو شعر إليوت وباوند في الأساس – تتم من خلال معارضة بين شعر تمثيلي وشعر لا يمكن أن يكون محاكاتياً. وكان لشعر المحاكاة مرآة لشعاره، ترتبط ارتباطاً متناقضاً إلى حد ما بـ «ستندال» ، برغم وضوح الإحالة إلى كاتب نثر، وإن الهجوم يشن على العنصر النثري في انضباط إليوت وتهويم باوند . وهذا شعريعتمد على عالم خارجي ، بصرف النظر عما إذا كان النظر إلى هذا العالم يتم من خلال خط كفافي موضوعي دقيق ، أو جريان لا شكل له . ولا يقل عن ذلك صعوبة تحديد سمات النوع الآخر من الشعر ، الذي يفترض أن يكون «فيض الروح ...

الخارج دائماً عن متناول معرفتنا ، وبرغم أنه دائماً خفي ... فهو المصدر الوحيد للألم والذهول والشر» . ورمزه ، كما نعرف جميعاً من «ابرامز» ، إن لم نعرف من ييتس بالضرورة ، هو المصباح ، برغم أن عمل ابرامز الفذ في الإيماء من خلال الزوج الرمزي في عنوان كتابه إلى النظرية الأدبية الرومانسية، مضلّل قليلاً ، لا من خلال الشعرية الرومانسية ، بل من منظور ما يقصده ييتس نفسه . في كتاب ابرامز ، يصير المصباح رمزاً للذات المستقلة القائمة بذاتها ، والذاتية الإبداعية التي يهدد يقينها بوشك الوقوع في النظرية الرومانسية ، بوصفها عالماً أصغر مماثلاً لعالم الطبيعة الأكبر . وضوء ذلك المصباح هو المعرفة الذاتية للوعي ، أي أنه استعارة يتم استبطانها من رؤية ضوء النهار . فالمرآة والمصباح كلاهما رمزان للضوء ، مهما كان اختلافهما وتعارضهما لاحقاً .. غير أن مصباح ييتس ليس مصباح الذات ، بل مصباح ما يسميه «الروح» ، والذات والروح ، كما نعرف من شعره متناقضان . الروح لا تنتمي ، بأية حال ، إلى عالم الضوء الطبيعي أو الاصطناعي (أي الممّثل أو المحاكى) ، بل إلى عالم النوم والظلمة ، وهي لا تسكن في طبيعة واقعية أو مصورّة ، بل في نمط من الحكمة يظل مخفياً في الكتب . وتشبه الروح الذات من حيث هي خاصة وداخلية ، ومن خلال الذات فقط (وليس من خلال الطبيعة) يمكن للمرء أن يجد المدخل إليها . لكن على المرء أن ينتقل عبر الذات وإلى ما وراء الذات ، أي أن *الشعر الحديث* بحق ، هو *الشعر الذي* يصير واعياً بالصراع المتواصل الذي يقابل الذات ، ويظل ملتزماً في عالم الضوء الواقعي ، والتمثيل والحياة ، بما يسميه ييتس *الروح* . وإذا ترجمنا ذلك إلى مصطلحات الأداء الشعري ، فإنه يعني أن الشعر الحديث يستخدم تخييلاً ، هو رمز وأمثولة معاً ، ويمثّل الأشياء في الطبيعة ، ولكنه يستمد وجوده في الحقيقة من المصادر الأدبية الخالصة . ويضع *التوتر* بين هذين الضربين من *اللغة* استقلالية الذات ، موضع السؤال أيضاً . فقد وصف ييتس الشعر الحديث بأنه التعبير الواعي عن الصراع بين وظيفة اللغة كتمثيل وبين اللغة كفعل لذات مستقلة .

لقد كتب بعض مؤرخي الأدب الذين تناولوا مشكلة الشعر الحديث بطريقة أقل شخصية بالضرورة، عن الشعر الغنائى الحديث بألفاظ مشابهة جداً. فهوغو فردريك ، وهو واحد من آخر ممثلي المجموعة البارزة من الدارسين الرومانسيين من أصل ألماني التي تضم فوسلر، وكريتوس، واورباخ، وليوسبتزر، اختبر قدراً كبيراً من التأثير في كتابه الوجيز «*بنية الشعر الغنائى الحديث*». ويستخدم فردريك *النمط التاريخى التقليدي* ،

الحاضر أيضاً فيِ كتاب مارسيل ريمون «من بودلير إلى السريالية» ، جاعلاً من الشعر الفرنسيِ فيِ القرن التاسع عشر ولا سيّما بودلير نقطة بداية للحركة التيِ انتشرت فيِ كامل الشعر الغنائيِ الغربيِ . إن اهتمامه الرئيسيِ ، إذا فهمه شارح النصوص فهماً جيداً ، يتمثل فيِ الصعوبة والغموض الخاصّين بالشعر الحديث ، الصعوبة التيِ لا تنفك عن الرمزية الشفافة فيِ مرآة ييتس ومصباحه . وقضية هذا النوع من الغموض فيِ الشعر الحديث على وجه خاص – التيِ يستكشفها فردريك إلى حدٍ ما – تكمن عنده كما عند ييتس ، فيِ التخليِ عن الوظيفة التمثيلية للشعر التيِ توازيِ فقدان الإحساس بالذاتية . فنكران الواقع التمثيليِ Entrealisierung والتخليِ عن الذات Entperson-lichung يمشيان يداً بيد : «مع بودلير ، يبدأ فقدان الذات فيِ الغنائية الحديثة فيِ الأقل بالمعنى الذيِ لا يكون فيه الصوت الغنائيِ تعبيراً عن الوحدة بين العمل والشخص التجريبيِ ، الوحدة التيِ حاول الرومانسيون ، خلافاً لقرون كثيرة من الشعر الغنائيِ القديم ، تحقيقها»(٥) . وعند بودلير «لم يعد التصوير المثاليِ ، كما فيِ عالم الجمال السابق ، يسعى لزخرفة الواقع ، بل يسعى لنكران الواقع» . الشعر الحديث – ويقال هذا بالإشارة إلى رامبو – «لم يعد مهتماً بالقارئ . فهو لا يريد أن يفهم . إنه عاصفة من الهلوسة ، وانخطافات من البريق الذيِ يرجو أن يخلق الخوف من الخطر ، مجذوباً بحب الخطر ، قبل الخطر نفسه ، إنها نصوص بلا ذات ، بلا «أنا» لأن الذات التيِ تظهر من زمن إلى آخر اصطناعية ، ذات غريبة مسقطة فيِ رسالة الرائيِ Lettre du Voyant . وبالتاليِ تتغلب التأثيرات الصوتية على وظيفة التمثيل تماماً ، دون إحالة إلى أيِ معنى مهما كان .

لا يقدّم فردريك الأسباب النظرية التيِ تعلّل لماذا يكون فقدان التمثيل (وقد يكون الأدقّ أن نتحدث عن التساؤل أو استواء الأضداد فيِ التمثيل) والتخليِ عن الذات – وبالتحديد نفسه – مرتبطين على هذه الشاكلة . ويعطيِ بدلاً من ذلك تفسيراً تاريخياً زائفاً يكاد يكون عديم الصلة لهذا الاتجاه بوصفه مجرّد هروب من الواقع الذيِ ما برح يزداد سوءاً منذ منتصف القرن التاسع عشر . يقول : «تصير .. الفنطازيا المجانية .. والعبث جوانب من لا – واقع يريد أن ينفذ إليه بودلير وأتباعه ، لكيِ يتجنبوا واقعاً يزداد ضيقاً» . إن الاستشعار النقديِ بالمرضيّة والتحلّل واضح . وإمكان قراءة كتاب فردريك بوصفه اتهاماً للشعر الحديث – وهيِ قضية لم يتطرق لها المؤلف بذكر فيِ أيِ مكان – ليس بالأمر الغريب بالتأكيد عن النجاح الشعبيِ الجيد الذيِ حظيِ به الكتاب .

وهنا مرة أخرى يستحسن من أجل الوضوح أن نضع حكم القيمة بين قوسين مؤقتاً . فخلفية فردريك التاريخانية ، مهما كانت غير ناضجة ، واقتراحه أن يتبع تطور الأدب الحديث خطاً هو جزء من نمط تاريخيٍ أوسع ، يسمحان له أن يعطيٍ لمقالته تماسكاً تاريخياً تكوينياً . وتربط السلسلة التكوينية المستمرة عمل بودلير بعمل أتباعه : مالارميه ورامبو وڤاليري ، ونظائرهم فيِ الآداب الأوربية الأخرى . وتنتشر السلسلة فيِ كلا الإتجاهين، لأن فردريك يجد أسلافاً للنزوع الحديث بقدر رجوعه إلى روسو وديدرو، ويجعل من الرومانسية رابطة فيِ السلسلة نفسها . ولذلك يبدو الشعر الرمزيِ وما بعد الرمزيِ صورة متأخرة ، أكثر وعياً بالذات يشكلان متصلاً تاريخياً تجريِ فيه التمايزات على أساس الدرجة فقط ، وليس النوع ، أو لاعتبارات خارجية سواء أكانت أخلاقية ، أو نفسية أو اجتماعية ، أو محض شكلية . وهنا وجهة نظر مماثلة يقدمها م. هـ. ابرامز ، مثلاً فيِ بلادنا ، فيِ ورقة بعنوان «كوليردج ، وبودلير وشعرية الحداثة» نشرت عام ١٩٦٤ .

وهذا المخطط مُرضٍ لإحساسنا المتأصِّل بالنظام التاريخيِ إلى درجة أنه نادراً ما تعرَّض للتحديِ ، حتى بالنسبة إلى أولئك الذين لا يتفقون البتة مع نتائجه الأيديولوجية الضمنية . ونحن نجد ، على سبيل المثال ، مجموعة أحدث من الدارسين الألمان الذين سيكون تقييمهم للحداثة مناهضاً بقوة لما لَمّح إليه فردريك ، ولكنهم يلتزمون تماماً بالمخطط التاريخيِ نفسه . فقد صقل هانز روبرت ياوس وزملاؤه على نحو واضح تشخيص الغموض الذيِ جعله فردريك مركز تحليله. وتأثر فهمهم لأدب القرون الوسطى والباروك – الذيِ اختاره فردريك كنموذج للمقارنة حين كان يكتب عن الشعر الغنائيِ الحديث – بنوع من إعادة التأويلات الأساسية التيِ أتاحت لناقد مثل «ولتر بنيامين» أن يتحدث عن أدب القرن السادس عشر وعن بودلير بألفاظ مشابهة جداً ، سمحت لهم بأن يصفوا نكران الواقع والتخليِ عن الذات عند فردريك بانضباط أسلوبيٍ جديد . ومصطلح الأمثولة allegory التقليديِ الذيِ ساعد بنيامين ، أكثر من أيِ شخص سواه فيِ ألمانيا ، فيِ إعادته إلى بعض من تضميناته الكاملة ، كثيراً ما يستعملونه لوصف التوتر فيِ داخل اللغة التيِ لا يمكن تطويعها على أساس علاقة الذات – الموضوع المأخوذة من تجارب الإدراك الحسيِ ، أو من نظريات الخيال المأخوذة من الإدراك الحسيِ ، وقد اقترح بنيامين ، فيِ مقال متأخر ، أن تكون «شدة التعالق بين العنصر الحسيِ والعنصر الفكريِ»[٦] الاهتمام الرئيسيِ عند مؤوِّل الشعر . ويشير هذا أن

التطابق المفترض بين المعنى والموضوع قد وضع موضع السؤال . ومن هنا فصاعداً ، صار حضور أيِ موضوع خارجيٍ شيئاً زائداً ، وفيِ مقالة مهمة نشرت عام ١٩٦٠ يحدِّد هـ. رد ياوس صفات الأسلوب الأمثوليِ allegonical بوصفه «جمالاً عقيماً» بأنه غياب أية إحالة إلى واقع خارجيٍ يمكن أن تقوم عليه الإشارة اللغوية . وصار «اختفاء الموضوع» الثيمة الأساسية . لقد صار يُنظر الآن إلى التطور كعملية تاريخية يمكن تعيين زمان حدوثها بدقة : وفيِ ميدان الشعر الغنائيِ لا يزال ينظر إلى بودلير بوصفه مَنْ أصَّل الأسلوب الأمثوليِ الحديث . والنمط التاريخيِ عند فردريك مازال موجوداً ، وإن يكن الآن قائماً على اعتبارات لغوية وبلاغية أكثر مما هو قائم على اعتبارات اجتماعية زائدة . ويحاول أحد تلاميذ ياوس ، وهو «كارلهاينز شتيرله» أن يوثِّق هذا المخطط بقراءة متتابعة لثلاث قصائد لكل من نرڤال ، ومالارميه ، ورامبو ، موضحاً العملية التدريجية فيِ تغييب الواقع جدلياً فيِ هذه النصوص الثلاثة(٨) .

ويمكن أن تفيدنا قراءة شتيرله المفصَّلة لسونيتة متأخرة وصعبة كتبها مالارميه كنموذج لمناقشة الأفكار المتداولة Idées regues التيِ ماتزال تشترك بها هذه المجموعة من الدارسين مع فردريك ، فتقلب المظاهر السياسية جميعاً بما يفيد العكس. فتأويله لـ «ضريح ڤيرلين» Tombeau de Verlaine – التيِ ربما كانت آخر نصوص مالارميه زمانياً ، وإن لم تكن آخرها أسلوبياً – باتباعها مصطلحات بنيامين ، تحلِّل بوعيِ غموض القصيدة ومقاومة ألفاظها الشعرية للاستسلام إلى معنى محدَّدٍ أو مجموعة من المعانيِ ، مثل التداخل بين العناصر الفكرية والحسية . ويصل شتيرله إلى نتيجة مفادها الغياب التام لبعض العناصر الحسية على الأقل فيِ بعض أبيات القصيدة . ففيِ بداية القصيدة يتم تقديم شيءٍ واقعيٍ – وهو القبر – : الصخرة السوداء المغضبة التيِ تدحرجها ريح الشمال .

La noir roc courroucé que la bise le roule.

غير أن هذا الموضوع الحقيقيِ ، طبقاً لما يراه شتيرله «مباشرة تعلو به إلى لا – واقع حركة لا يمكن تمثيلها» . كما أن المقطع الثانيِ «لا يمكن أن يحيل إلى واقع خارجيٍ» . وبرغم أن شعر مالارميه ، أكثر من أيِ شعر آخر (بما فيِ ذلك شعر بودلير ونرڤال) يستخدم الموضوعات أكثر من المشاعر الذاتية والعواطف الداخلية ، فإن هذه العودة الواضحة إلى الموضوعات وبمنأى عن تصعيدها لإحساسنا بالواقع ، وباللغة

التي تمثل الموضوع تمثيلاً كافياً ، هي في الحقيقة ستراتيجيا ماكرة وناجحة لتحقيق اللاواقع الكامل . إن منطق العلاقات التي توجد بين مختلف الموضوعات في القصيدة لايقوم على أساس منطق الطبيعة أو التمثيل ، بل على منطق فكري أو أمثولي خالص يقضي به الشاعر ويديمه من غير اعتبار إطلاقاً للأحداث الطبيعية . ويكتب شتيرله ، مشيراً إلى الفعل الدرامي الذي يقع بين مختلف «الأشياء» التي تظهر فيه : «لايمكن تمثيل موقع القصيدة بألفاظ حسية.. وإذا تأملنا لا الموضوع ، بل ما يجعله غير واقعي، فهذا إذن شعر تشيّؤ أمثولي . ويستوقف المرء لا امتثالية nonrepresentability ما يفترض انكشافه : أي استدارة الحجر وتدحرجهُ ذاتياً ... أما في الأمثولة التقليدية فكانت وظيفة الصورة المجسّدة أن تجعل المعنى يبرز بحيوية أكثر . وكان الإحساس الأمثولي بوصفه تمثيلاً مجسّداً ، يتطلب إيضاحاً جديداً . أما عند مالارميه فإن الصورة المجسّدة لا تؤدي إلى رؤية أوضح ولم يعد بالإمكان امتثال الوحدة المتوخاة على مستوى الموضوع . وإن هذه الكوكبة غير الواقعية بالضبط هي المقصودة بوصفها نتاج الفعالية «الشعرية» .

تعد ستراتيجيا مالارميه هذه تطوراً يؤدي إلى ما وراء بودلير الذي ماتزال الأمثولة الرمزية لديه تتمركز حول ذات ، وتتعرض للحث نفسياً . تنشأ حداثة مالارميه من لا شخصية أدائه الأمثولي الرمزي (اللاتمثيلي) المتحررّ تماماً من الذات . وتتبع الاستمرارية التاريخية من بودلير إلى مالارميه حركة تكوينية من التخلي عن الأمثولة الرمزية والتخلي عن الشخصية .

كان لابدّ من إيجاد اختبار لهذه النظرية في نوعية العمل التفسيري الذي يقوم به مريده . وبالعودة إلى النص يمكننا أن نكتفي بكلمة مفتاحية أو كلمتين تؤديان دوراً مهماً في مجادلة شتيرله . الأولى كلمة (صخرة) في البيت الأول :

الصخرة السوداء المغضبة التي تدحرجها ريح الشمال

La noir roc courroucé que la bise le roule.

يرى شتيرله أن حركة هذه الصخرة التي تدحرجها ريح الشمال الباردة لابد أن تكون «في الحال» في ما وراء التمثيل . وكما نعرف من المناسبة الفعلية التي كتبت من أجلها القصيدة ، والتي يشفّ عنها العنوان ، مثلما نعرف من قصائد الرثاء الأخرى ، التي كتبها مالارميه عن بو ، وغوتيه ، وبودلير ، فإن هذه الصخرة تمثل بحق نصب قبر

ڤرلين الذي تجمّع حوله مجموعة من الكتاب للاحتفاء بذكرى وفاته الأولى . وفكرة إمكان تحريك هذا الحجر بقوة الريح المجرّدة ، ثم إمكان إيقافه (أو محاولة إيقافه) باستخدم اليدين «اللتين لن تتوقفا ، ولا بالأيدي الورعة /التي تتلمس تشابهها مع الآلام الإنسانية» هي فكرة عبثية بحق من وجهة نظر تمثيلية . وإنها لعبثية أيضاً تلك العبارة التمثيلية الزائفة التي تجمع بين فعل ذي معنى حرفي (يتلمس Tater) وبين تجريد (تشابه la ressemblance) وقد نزعت عنه صفة الواقعية أكثر ، لأن التشابه من جهته يقوم مع شيء عام ومجرّد : (تشابهها مع الآلام الإنسانية) . ولا يفترض بنا أن نتلمس حجراً ، بل ما يشبه الحجر وهو يتمايل بدفع الريح له ، وكأن له عاطفة إنسانية . ويبدو أنّ لدى شتيرله ما يريد قوله حين يصف هذا الموقف الدرامي بأنه يتخطى حدود التمثيل .

ولكن لماذا نحصر دلالة الصخرة (roc) بمعنى واحد فقط ؟ بابتعادنا عن القراءة الحرفية ، يمكننا أن نفكر بالصخرة تفكيراً شعارياً خالصاً باعتبارها الصخرة التي انزاحت بمعجزة عن قبر الفادي ، والتي تسمح بتحول المسيح من جسد أرضي إلى جسد سماوي : ولابدّ أن تكون مثل هذه المعجزة مصحوبة بريح إلهية أمثولية . وليس في مثل هذه الاحالة من تعسف . ذلك أن ظرف القصيدة هو على وجه الدقة «القبر الفارغ» ، (بتعبير ييتس) الذي أكرم روح أعمال فيرلين ، لا بقاياه الأرضية . وقد رأى ڤيرلين نفسُه في عمل يعده مالارميه أهم أعماله[٩] ، وهو «الحكماء» ، مصيره تقليداً لمصير المسيح ، تُطرى عند موته فضيلة الافتداء بالمعاناة أمام الخطاء التائب . وفي نصوص مالارميه النثرية القصيرة عن ڤيرلين ، يحس المرء بسخطه من تدين الشاعر السطحي ، ذلك الشاعر الذي تُرك ليموت بائساً ، واحتقر لكونه قضى حياته متشرداً عربيداً ، ثمّ يصير مصيره بين ليلة وضحاها درساً في الافتداء المسيحي . وإعادة التأهيل العاطفية لفيرلين كمسيحي ، الملمح إليها في الاحالة إلى معجزة المعراج ، التي تجعل موته مثلاً أعلى لمعاناة الإنسانية ، تتناقض تناقضاً مباشراً مع تصور مالارميه عن الخلود الشعري . فالحركة الواقعية للعمل ، المتمثلة في مصيره المستقبلي وفهمه الصحيح ، لن يوقفها رياء هذه التقوى . وتتضاد هذه الفكرة مع الفكرة المسيحية التقليدية عن الموت افتداءً ، وهي الموضوعة التي تتكرر باستمرار في قصائد الأضرحة، بما فيها من بصمات ماسونية لا تنكر ، تبرزه لنا منذ البدء قراءة شعارية للصخرة roc بوصفها تلميحاً للكتاب[١٠] .

ما يعنينا في هذا الموضوع أن كلمة (صخرة) يمكن أن تكون لها معانٍ متعددة . وفي داخل هذه المنظومة من المعاني ، يمكن أن نتوقع اشتغال منطق تمثيلي مختلف ، أي أننا لا نستطيع أن نتوقع ورود تماسك طبيعي في السياق الكتابي للأحداث الاعجازية . غير أن هناك قراءات وسطية أخرى كثيرة ممكنة للصخرة الحرفية للقبر ، والصخرة الرمزية لضريح المسيح . ففي نص نثري آخر لمالارميه عن فيرلين (لم يذكره شتيرله البتة) يعامل فيرلين ، الذي يطلق عليه (المتشرد) في القصيدة ، كضحية للبرد والعزلة والبؤس[١١]. وعلى مستوى آخر قد تشير الصخرة إلى فيرلين نفسه ، الذي يبدو شكله المظلم الضخم ، مثل «صخرة سوداء» دون إجهاد كبير للبصر . ويوحي الشيء الأسود الذي تدفعه الريح الباردة في شهر كانون الثاني بمعنى آخر أيضاً ، معنى الغيمة السوداء . ففي قصائد مالارميه في تلك الفترة (يفكر المرء بقصيدتي «رمية نرد» و «الغيمة المرهقة») تلعب رمزية الغيمة دوراً بارزاً ، وستدخل في الأغلب في الأدوات الرمزية لأية قصيدة – مادام مالارميه يسعى لإدخال جهازه الرمزي في كل نص ، مهما كان وجيزاً . وتعاود صورة الغيمة الخفية ، في هذه السونيتة ، التي أدركها أولاً قارئ مالارميه الحدسي ، ولكن الذكي تيبوديه في تعليق له على القصيدة يذكره شتيرله[١٢] ، فتظهر في المقطع الثاني وتتمّ النظام الرمزي الكوني الذي يبدأ بكلمة هنا (ici في البيت الخامس) ، على هذه الأرض الرعوية ، وترتقي عن طريق الغيمة إلى أقصى رتب النجم في البيت السابع : «نجم الغدوات اليانع/الذي تضفي التماعته بريقها على الحشود» وبقليل من البراعة ، مايزال بالإمكان إضافة مزيد من المعاني ، واضعين نصب أعيننا دائماً المفردات الرمزية المفسّرة لذاتها التي طوّرها مالارميه عبر الزمن : هكذا توحي كلمة «يدحرج» المكتوبة في ١٨٩٧م بإحالة لدحرجة النرد في قصيدة «رمية نرد» ، جاعلة من الصخر مكافئاً رمزياً للنرد ، وكلما زادت المعاني الرمزية التي يمكن للمرء اكتشافها ، زاد اقتراب المرء من روح مالارميه في التلاعب المجازي والاستعاري في مفرداته الأخيرة .

ربما تبدو استعارة «الصخرة السوداء» للغيمة متكلفة ومفروضة بصرياً ، ولكنها ليست بالعبثية بصرياً. ولعملية الصعود التي تأخذنا من الصخرة الحرفية، إلى فيرلين ، إلى غيمة ، إلى ضريح المسيح ، في منحنى صاعد ، من الأرض إلى السماء ، بعض التماسك التمثيلي الطبيعي .

ونتعرف على هذا التماسك بسبب الموضوع الشعري التقليدي ، وهو التحول والتناسخ ، بالدرجة عينها من احتمال المطابقة مع الطبيعة التي يتوقعها المرء تماماً في مثل هذه الحالة . فالقصيدة بكاملها هي في الحقيقة عن عملية التحوّل والمسخ ، أي التغير الذي أحدثه الموت ، فصيّر شخصاً واقعياً هو ڤيرلين تجريداً فكرياً لعمله «كما هو بشكله المجرّد ، أخيراً تغيّره الأبدية» مع إبراز للتحوّل الذي يتضمنه التغير . وحين يكتفي شيترله بالمعنى الحرفي الوحيد للصخرة ، فإن له الحق في أن يقول بعدم وجود عنصر تمثيلي مؤثر في النص . لكنه لابد أن يضيّع جزءاً أساسياً من المعنى . ويتحقق الامتداد المعقول للمعنى ، المتجانس مع أفكار وثيمات مالارميه في أعماله الأخرى في الفترة نفسها ، عن طريق السماح لعملية تحول موضوع واحد إلى عدد من المراجع الرمزية الأخرى . وبصرف النظر عن أهمية أو قيمة شعر مالارميه كصياغة فلابّد من تفسير التعدد الدلالي في جميع مراحله ، حتى لو ظلت الرسالة الأخيرة مؤمنة بكونها مجرد تلاعب بالمعاني التي يُبطل بعضها بعضاً . ولا يدرك عملية التعدد الدلالي هذه إلا قارىء يريد أن يبقى مع المنطق الطبيعي للتمثيل - الريح التي تدحرج الغيم ، معاناة ڤيرلين الجسدية من البرد – مدة زمينة أطول مما يسمح به شتيرله ، الذي يريدنا أن نتخلى عن الإحالة التمثيلية من البداية ، دون أن نجرّب بعض إمكانات القراءة التمثيلية . وشتيرله مصيب تماماً في المقطع الثاني ، حين يؤكد أن الوصول إلى ذروة الاستغلاق Incomprehensibility يتم في الأبيات :

هنـا ...

هذا الحداد الروحي يخمد بمجموعة

من الطيات الناضجة ، الكوكب اليانع للغدوات ...

Ici...

Cet immatériel deuil opprime de maints

Nubiles plis lá'tre mûri des lendemains...

ماذا على الأرض (أو في السماء بالنسبة إلى هذه القضية) يمكن أن يكون هاتيك الطيات البالغة التي تخمد نجماً ، أو إذا تابعنا إغراء شيترله ، لأن اقتراح مالارميه من الناحية النحوية يوحي أن «مجموعة من الطيات البالغة» تعدّل بالتقديم والتأخير الكوكب astre وليس يخمد opprime ، فما هو إذن هذا الحداد الذي يقمع نجماً يتكون من

طيات بالغة ؟ كلمة (طية pli) واحدة من الكلمات المفتاحية في مفردات مالارميه الأخيرة، ومن الغنى بحيث يصعب البدء في اختصار سلسلة المعاني المجاورة التي تتضمنها . ويقترح شيترله ، مصيباً ، أن أحد هذه المعاني يشير إلى الكتاب ، لكون الطية هي الصفحة غير المقصوصة التي تميّز الكتاب التأملي عن المعلومات المجرّدة التي تضمنها جريدة منشورة غير تأملية ، ويساعد بلوغ الكتاب كما يتردد صداه في «كوكب الفروات اليانع» ، على تحديد هوية النجم بوصفه مشروعاً أزلياً لكتاب كوني شامل ، النموذج الأدبي الذي بقي مالارميه ، على نحو نصف ساخر ونصف نبوئي ، يعلن أنه «غايته» وغاية كل مشروع أدبي . ودوام هذا الكتاب وخلوده هو المجد الشعري الحقيقي الذي ترثه الأجيال اللاحقة . غير أن (ناضج nubile) وبمنأى عن تداعياتها الجنسية (التى يمكن التضحية بها لاقتصاد العرض) توحى أيضاً بتورية اشتقاقية سيئة لكنها ما لا ميهية جداً فى nubere (يتزوج) nubes (غيمة) . وتعبير nubile plis (الطيات الناضجة) مجاز بصري مرسل جريء أكثر مما هو جميل ، كما تبرزه التورية الاشتقاقية ، يرى أن الغيوم طيات من البخار تكاد تزخّ مطراً . وتمضي صورة الغيم الحاضرة أصلاً في الصخرة إلى أبعد من ذلك في المقطع الثاني من السونيتة . هذه القراءة التي لا تلغي بأية حال قراءة (pli) بمعنى الكتاب – واستواء الضدّين في إعطاء تعبير (عدة طيات ناضجة maints nubile plis) الحالتين الظرفية والنعتية هو وسيلة نحوية مسيطر عليها تماماً في روح أسلوب مالارميه المتأخر – تتيح تجاوز الموضوعة الرئيسية في القصيدة ، أعني الاختلاف بين نوع زائف من العلو يقيم الخلود الشعري على المصير النموذجي للشاعر منظوراً إليه كشخص (وفي حالة ڤيرلين ، قربان الخلاص للمذنب المتألم) ، وخلود شعري أصيل يخلو تماماً من أي ظرف شخصي . وتكشف تعابير مالارميه النثرية عن ڤرلين أن هذا واحد من همومه حقاً في ما يخص هذا الشاعر ، وهو توضيح لتأملاته الخاصة بموضوع التخلي الشعري عن الشخصية . وها هو شخص ڤيرلين الواقعي الآن ، مثلما تذكر الأبيات الثلاثة الأولى ، وقد صار جزءاً من الأرض المادية – «إنه مخفى بين العشب ، ڤيرلين» – ونأتى بعيداً عن كوكبته السماوية التي كان عمله جزءاً منها . وإنّ رمز العلو الزائف الذي يحاول أن يرتفع من الشخص إلى العمل ، ومن فيرلين الأرضي إلى النص الشعري ، هو الغيمة . وحداد المعاصرين الذي أخطأ اتجاهه ، وأحكام الصحافيين المصطنعة ، كل ذلك يحول دون أن تكشف دلالة العمل الحقيقية عن ذاتها . وفى المنطق التمثيلي للبيت تغطي

الغيمة على النجم أو الكوكب وتخفيه عن الأنظار . أما في الفعل الدرامي الذي تؤديه موضوعات رمزية مختلفة ، فتتكر مجموعة المعاني المقترنة بالغيوم (صخرة، طيات ناضجة) المغالطة النفسية في خلط الذات اللاشخصية للشعر بالذات التجريبية للحياة . ولم يشارك ڤيرلين نفسه في هذا الاحتجاب بل إن القراءة النقدية الصحيحة لعمله تكشف، بالأحرى ، أن شعره لم يكن في الواقع شعر افتداء وتضحية أو علو شخصي . وتنطوي قصائد الرثاء أيضاً ، دائماً على تأويل مالارميه النقدي لأعمال الشعراء الآخرين ، فهو يرى ڤيرلين ، مثلما رأى ييتس وليم موريس تماماً ، شاعراً وثنياً ساذجاً لم يعِ الحسّ المأساوي المسيحي بالموت ، شاعراً أرضياً رعوياً سعيداً في الأساس ، برغم بؤس وجوده ، وفي الجزء الثاني من السونيتة ، تنتقل الصور من المصادر المسيحية إلى المصادر الوثنية ، ومن المعراج إلى نهر «ستيكس» ، وهي توحي بأن مالارميه نفسه يجب أن يكررّ ، عن وعي ، التجربة التي مر بها ڤيرلين في جهل ساذج . ويصور موت ڤيرلين وتحولاته الشعرية ، في تلون ساخر ، تكرار التجربة نفسها الواعي لذاته إلى حدٍّ كبير ، لدى مالارميه نفسه . ومثل كل الشعراء الحقيقيين كان ڤيرلين شاعر الموت ، غير أن الموت عند مالارميه يعني بالضبط الانقطاع بين الذات والشخصية، والصوت الذي يتكلم في الشعر من ضفة النهر الأخرى ، مما وراء الموت .

لا تأتي هذه الإشارات الوجيزة لكي تنصف تعقيد هذه القصيدة أو تعمّق موضوعة مالارميه الرابطة بين اللاشخصية والموت، بل هي تؤكد فقط، كما يمكن أن يتوقع المرء ، أن سونيتة فيرلين هذه تشترك في همومها الموضوعية الحاضرة أيضاً في النصوص الشعرية والنثرية للحقبة نفسها ، بما في ذلك قصيدة «رمية نرد» ، مع إلحاحها على الانتقال الضروري للموت القرباني من الحياة إلى العمل . ومن المهم بالنسبة إلى موضوع محاجبتنا أن هذه الثيمات لا يمكن الوصول إليها ، إلا إذا قبل المرء بالحضور المتواصل ، في الشعر لمستويات المعنى التي تظل تمثيلية . والصورة الطبيعية للغيمة التي تغطي نجماً ، عنصر لا غنى عنه في نمو الفعل الدرامي الذي يرد في القصيدة. وصورة العمل الشعري بوصفه نجماً ، تعني ضمناً أن الفهم الشعري مايزال عند مالارميه ، شبيهاً بفعل الرؤية ، ولذلك يكون أفضل تمثيل له هو استعارة الضوء الطبيعية ، مثل المصباح في عنوان كتاب ابرامز . وتستخدم القصيدة شعرية تمثيلية تظل على طول الخط محاكاتية في الأساس .

ويمكن القول إن هذه اللحظة التمثيلية ليست الأفق الأخير لشعر مالارميه ، وإننا في بعض النصوص ، التي ربما لا تشمل (ضريح فيرلين) ، نتخطى المعنى الموضوعاتي مهما كان»[١٣]. وحتى في هذه القصيدة، ومهما كانت «الأفكار» التي تتيح التعبير المباشر ،

حاذقة وعميقة ، ومهما كانت صادقة فلسفياً في ذاتها ، فهي ليست علة الوجود الأخيرة raison détre للنص ، بل مجرد ذريعة (أو نص قبلي pre-text) . مع ذلك فإن القول بهذا - وبيانه يحتاج إلى كثير من التطوير والتحديد - يعني القول بشيء مختلف عما ذهب إليه شتيرله في أن لغة التمثيل تعلو بها وتحلّ محلها لغة الأمثولة - الرمزية المجازية . ولا يمكن إلا بعد أن يستنفد المرء المعاني التمثيلية المكنة ، أن يسأل عن وجود وهوية المعاني التي استُبدلَت ، والظروف التي تخلو من أشياء مضرّة كأفكار شيترله الشكلانية عن الأمثولة . وإلى نقطة متقدمة جداً ، لم تصلها هذه القصيدة ، وربما لم يبلغها شعره إطلاقاً ، يظل مالارميه شاعراً تمثيلياً ، كما يظل في الواقع شاعراً ذاتياً ، مهما كانت هذه الذات لاشخصية ، وغير متجسّدة ، وساخرة في مجاز مثل الوزن في «رمية نرد» . ولن يتخلى الشعر عن وظيفته في المحاكاة ، وفي اعتماده على تخيّل ذات بمثل هذه السهولة وهذا الثمن اليسير .

إن تضمينات هذه النتيجة بالنسبة إلى مشكلة الحداثة في الشعر الغنائي تتخطى حدود المدرسية الواضحة التي توحي بها أوّل وهلة . فبالنسبة إلى شتيرله ، الذي كان يتابع ياوس ، الذي تابع فردريك أيضاً ، يصحّ القول إن أزمة الذات والتمثيل في الشعر الغنائي في القرنين التاسع عشر والعشرين يجب أن تؤوّل كعملية متدرجة . يواصل بودلير اتجاهات حاضرة ضمناً لدى ديدرو ، وكان مالارميه - (كما ذكر ذلك بنفسه) يشعر أن عليه أن يبدأ من حيث انتهى بودلير ، ويخطو رامبو خطوة أبعد في ابتداء تجريب السرياليين . وبوجيز العبارة تجيء حداثة الشعر بوصفها حركة تاريخية مستمرة متواصلة . إن التوفيق بين الحداثة والتاريخ في عملية تكوينية مشتركة أمر مقنع كثيراً ، لأنه يسمح للمرء بأن يكون أصلاً ونتاجاً في الوقت نفسه . يفهم الابنُ الأبَ ، ويمضي بعمله خطوة أبعد ، متحوّلاً بدوره إلى أب جديد ، إلى مصدر لنتاج مستقبلي : «نجم غدوات يانع» كما يقول مالارميه . في صورة تكوينية مناسبة للنضج . وليست العملية من السهولة والتلقائية بمثل ما تبدو في الطبيعة ، أي أن صورتها الأسطورية الأقرب ، وهي حرب التيتان [الجبابرة] ، بعيدة عن وداعة الرعوية . ولكنها ، وبقدر ما تخصّ الحداثة ، تبقى قصة متفائلة . قد يشترك جوبيتر وأرحامه بالذنب والحزن على مصير ساتورن ، ولكنهم برغم ذلك رجال حديثون مثلما هم أعلام تاريخيون ، يقترنون بماضٍ يحملونه معهم بأنفسهم . حزنهم صورة من إضفاء الحياة على الفهم ، وهو يكمّل الماضي بوصفه حضوراً في المستقبل . ويتوصل مؤرخ الأدب

إلى رضا مشابه عن المنهج التاريخيِ المنضبط ، وهو يتذكر الماضيِ فيِ الوقت نفسه الذيِ يشارك فيه فيِ إثارة الحاضر الجديد الشاب لتنشيط الحداثة . وهذا التوفيق بين الذاكرة والفعل هو حلم المؤرخين جميعاً . وفيِ ميدان الدراسات الأدبية يقف مذهب الحداثة الموثق عند هانز روبرت ياوس وجماعته ، الذين لا يخالجهم ارتياب بشأن تحديد تأريخ دقيق لأصول الحداثة ، بوصفه خير مثال معاصر على هذا الحلم . وينبنيِ على افتراضهم أن تظلّ حركة الشعر الغنائيِ ، بمنأى عن كونها تمثيلاً ، عملية تاريخية يعود تحديد زمانها إلى بودلير ، مثلما هيِ حركة الحداثة نفسها أيضاً . ومن المرجّح أن مالارميه كان موافقاً على هذا ، مادام هو نفسه يستعيد من حين لآخر ولا سيّما فيِ أعماله المتأخرة ، صور الهبوط مع الأبناء ، صور المستقبلية المبرزة التيِ وإن لم توجد فيِ استمرارية عضوية ، فإنها تظلّ تكوينية .

مع ذلك هناك استثناء مريب ومحيّر . فقد أشار كثير من النقاد إلى أن السونيتة التيِ كتبها عن بودلير ، من بين قصائد رثاء متعددة كرّسها لإجلال سابقيه ، غير مقنعة على نحو شاذ . والفهم النقديِ الدقيق الذيِ يسمح لمارميه بذكر قرابته واختلافاته أيضاً مع فنانين آخرين من أمثال بو ، وغوتييه أو ڤيرلين ، وحتى فاغنر ، يبدو غائباً عن قصيدة بودلير . وعلى خلاف الغموض المسيطر عليه فيِ القصائد الأخرى يحتويِ هذا النص على مناطق عمى حقيقية . وفيِ الحقيقة فإن علاقة مالارميه ببودلير من التعقيد بحث لم يُقَلْ إلا القليل من البصيرة النافذة حتى الآن فيِ الميثاق الذيِ يوحّد بينهما . ولا تُحَلُّ هذه المسألة بآراء متحذلقة كتلك التيِ أطلقها شتيرله حين قال إن «مالارميه بدأ تلميذاً لبودلير بمعارضته لأزهار الشر .

وتكشف قصائده الأخيرة كم صار بعيداً عن «نقطة بدايته» . فيِ قصائده الأولى ومعظمها فيِ «هيروديادِ» كان مالارميه يعارض معارضة نظامية مفهوماً معيناً عن بودلير بوصفه شاعراً حسياً ذاتياً – وقد يكون هذا أقصى ما وصل إليه فهمه الضمنيِ لبودلير فيِ ذلك الوقت – ولكنه سرعان ما استجاب ، ولا سيّما فيِ قصائده النثرية ، إلى ناحية أخرى أكثر ظلمة من بودلير الأخير . وقد ظلّ كلا الاتجاهين عاملاً فيه حتى النهاية ، فتطوّر الأول إلى متن يغذّيِ إنتاجه الشعريِ ، وظل الثانيِ أكثر خفاءً دون أن يتلاشى تماماً . ولم يتوقف بودلير الأخير ، الأمثوليِ – الرمزيِ فيِ «قصائد نثر قصيرة» أبداً عن مداهمته مالارميه ، وإن يكن حاول أن يطهر حضوره ويتخلص منه . وهنا فيِ الواقع كان مثال الشعر الذيِ اقترب من الخلاص من صفة التمثيل ، ولكنه

بقيٍ عنده شعارياً رمزياً تماماً ، وتعمٍّي عتمة هذا المركز الخفيٍ على التلميحات إلى بودلير، بما فيٍ ذلك القصيدة المكرّسة لمؤلف «أزهار الشر» . وبمنأى عن كون بودلير نسيبه القديم الذيٍ طوّح به فيٍ طريقه ، فإن بودلير، أو على الأقل أهم ناحية فيه ، كانت عنده منطقة مظلمة لن يستطيع النفاذ إليها . ويصحّ الشيء نفسه ، بطرق مختلفة ، عن وجهة النظر التى كوّنها رامبو والسرياليون عن بودلير . ففهم العنصر الأمثوليٍ الرمزيٍ اللاتمثيليٍ عند بودلير – وعند أسلافه من الرومانسيين أيضاً – جديد جداً ولا يكاد يدين بشيء لمالارميه أو رامبو . وبلغة شعرية التمثيل ، فإن العلاقة بين بودلير وبين ما يُسمّى بالشعر الحديث ليست تكوينية . فهو ليس أبا الشعر الحديث ، بل الغريب الشعاريٍ – الرمزيٍ الذيٍ حاول الشعراء المتأخرون إهماله بأخذ الموضوعات المصطنعة منه ، والوسائل التيٍ لن يقدروا على تخطيِّها . وقد تسبّب هذا التضليل ، عند الشعراء الأصلاء أمثال مالارميه ، بقليل من الشعور الرديء الجارف الذيٍ يسطع فيٍ تلميحاتهم المتأخرة إلى بودلير . وهذه العلاقة ليست حركة تكوينية لعملية تاريخية ، بل إنها أكثر شبهاً بخط حدود متغير وغير مستقر يفصل الصدق الشعريٍ عن الكذب الشعريٍ .

ولم يكن بالإمكان غير ذلك ، لأن المرء إذا أخذ الصياغة الأمثولية للشعر مأخذ الجد ، وعدَّها السمة المميزة لحداثة الشعر الغنائيٍ ، فقد حكم على بقايا التاريخية التكوينية بالهجران . وحين يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين ، وهو بول سيلان ، قصيدة عن أهم أسلافه ، هولدرلين، فإنه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى[١٤] . وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعيٍ ، بل نتيجة استواء الأضداد المطلق فيٍ اللغة . فهو عمى مرغوب فيه ذاتياً أكثر مما هو عمى طبيعيٍ ، وليس هو عمى العرّاف ، بل عمى «أوديب» فيٍ «كولونا» الذيٍ كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحلّ لغز اللغة . وتكمن إحدى الطرق التيٍ يواجه بها الشعر الغنائيٍ هذا اللغز ، فيٍ استواء الأضداد اللغويٍ ، أيٍ ما هو تمثيليٍ وما هو غير تمثيليٍ فيٍ الوقت نفسه . فكل شعر تمثيليٍ هو أيضاً أمثوليٍ دائماً ، سواء أكان واعياً أم غير واعٍ بذلك ، وتنسف قوة الأمثولة فيٍ اللغة وتعمٍّي على المعنى الحرفيٍ المحدد للتمثيل المنفتح على الفهم . غير أن كل شعر أمثوليٍ – رمزيٍ لابد أن يحتويٍ على عنصر تمثيليٍ يدعو إلى الفهم ويسمح به ، فقط ليكشف أن الفهم الذيٍ يصل إليه مغلوط بالضرورة . وعلاقة مالارميه/بودلير نموذجية لجميع علاقات التداخل الشعريٍ ، لأنها توضح استحالة الوصول إلى شعرية تمثيلية وأمثولية للالتزام بجدل يتبادلان به التوضيح . فكلاهما مستغلق بالضرورة على الآخر ،

وأعمى عن حكمة الآخر . وغالباً ما يتم تحويل الأمثولي إلى تمثيلي ، كما رأينا ياوس وأتباعه يفعلون ، حينما حاولوا أن يفهموا العلاقة بين المحاكاة والأمثولة بوصفهما عملية تكوينية بإقحام نمط من الاستمرارية ، هي في الحقيقة نفي لكل استمرارية . أو نرى حقيقة نهائية وقد أرجعت إلى تمثيل بإقحام معنى حرفي في قالب أمثولي ، وهي الطريقة التي يؤمثل بها شتيرله ، على نحو مبتسر ، مالارميه الذي كان يعرف أنه واقع أبداً في فخ المظهر الخادع للصور الطبيعية . ويكشف سؤال الحداثة طبيعة البنية المتناقضة التي تحوّل الشعر الغنائي إلى لغز لا يتوقف عن البحث عن جواب لا سبيل إليه لأحجيته . والادعاء ، مع فردريك ، أن الحداثة هي صورة من صور الاحتجاب ، يعني القول إن أقدم سمات الشعر وأكثرها رسوخاً حديثة . والادعاء أن فقدان التمثيل أمر حديث يعني إشعارنا بوجود عنصر أمثولي في الشعر الغنائي لم يكف عن الحضور ، ولكنه يعتمد بالضرورة على وجود أمثولة سابقة ، وبالتالي فهو نفي للحداثة . ويتمثل أسوأ ضروب الاحتجاب في اعتقاد المرء بإمكان الانتقال من التمثيل إلى الأمثولة ، أو العكس كما يتم الانتقال من القديم إلى الجديد ، ومن الأب إلى الابن ، ومن التاريخ إلى الحداثة . إن الأمثولة لا تكرّر نموذجها السابق إلا عن عمى ، ودون فهم غائي ، مثلما يكرر سيلان اقتباسات من هولدرلين تؤكد استغلاقها على الفهم . وكلّما قلّ فهمنا لشاعرٍ ما ، وازداد بالضرورة سوء فهمه والمبالغة في تبسيطه وتقويله عكس ما يقوله ، تحسّنت فرص القول بأنه حديث حقاً ، أي مختلف عمّا نظن أنفسنا عليه خطأً . وهذا ما يجعل بودلير شاعراً فرنسياً حديثاً بحق ، وهولدرلين شاعراً ألمانيا حديثاً بحق ، وورد زورث وييتس شاعرين إنجليزيين حديثين بحق .

بلاغة
الزمانية

(١) الأمثولة والرمز

منذ أن حلَّ المعجم النقديِ الذاتوي ، فيِ سياق القرن التاسع عشر ، كانت الأشكال التقليدية للبلاغة تتداعى نحو سوء السمعة . وبمرور الزمن صار يتضح باستمرار أنّ هذا التدهور لم يكن إلا تدهوراً مؤقتاً . وتكشف التطورات الراهنة فيِ النقد[١] عن إمكان وجود بلاغة ليست معيارية ولا وصفية ، بل بلاغة تنفتح إجمالاً على طرح الأسئلة المتعلقة بقصدية الأشكال والوجوه البلاغية . وهذه الاهتمامات حاضرة ضمناً فيِ أعمال كثيرة تلعب فيها مصطلحات مثل (المحاكاة) **mimesis** و (الاستعارة) **metaphor** و (الأمثولة) **allegory** و (السخرية) **irony** دوراً متميزاً . وتنشأ إحدى أهمّ الصعوبات التيِ تعوق هذه الأبحاث عن اقتران المصطلحات البلاغية بأحكام القيمة التيِ تشوشّ على التمييزات ، وتخفيِ البنى الواقعية . وفيِ كثير من الحالات ، يعود استعمال هذه الأحكام فيِ الأقل إلى حقبة الرومانسية ، ومن هنا تأتيِ الحاجة إلي توضيح تاريخيِ يشكّل تمهيداً أولياً لمعالجة أكثر نسقية للبلاغة القصدية . وفيِ تاريخ الأدب الأوربيِ ، على المرء أن يعود إلى اللحظة التيِ كانت فيها هذه المصطلحات البلاغية الرئيسية تخضع لتغيرات دالة ، وهيِ ما زالت مركزاً للتوترات المهمة . ولعلَّ من الأمثلة الواضحة على ذلك ، التغيُّر الذيِ حدث فيِ أواخر النصف الثانيِ من القرن الثامن عشر، حين كانت كلمة (رمز) **Symbol** تزيح التسميات الخاصة باللغة المجازية. وتحلّ محلها ، بما فيِ ذلك مصطلح (أُمثولة) .

وبرغم أنّ المشكلة أكثر وضوحاً فيِ تاريخ الأدب الألمانيِ ، فإننا لا نريد أن نستقصيِ المسار الذيِ أفضيِ بالكتّاب الألمان فيِ عصر غوته إلى اعتبار الرمز والامثولة متقابلين ومتناقضين ، فيِ حين بقيا مترادفين لدى فنكلمان . فهذا المسار معقد غاية التعقيد على المعالجة الخاطفة . وفيِ كتاب «الحقيقة والمنهج» يقوم هانز چورچ غادامر بتثبيت الرمز على حساب الامثولة ، بما يتوافق مع نمو الجماليات التيِ ترفض التمييز بين التجربة

وتمثيل هذه التجربة . فلغة العبقرية الشعرية قادرة على تخطي هذا التمييز ، وهكذا يمكنها أن تحوّل التجربة الفردية كلّها إلى حقيقة عامّة مباشرة . ويتمّ صون ذاتية التجربة حين تُترجم إلى لغة . ولن يعود العالم يُنظَر له بوصفه تصويراً للموجودات التي تميّز كثرةً من المعاني المتميزة والمنعزلة ، بل تصويراً لرموز تفضي في آخر الأمر إلى معنى كلي ومفرد وشامل . ويشكل هذا اللجوء إلى لا نهائية الشمول الكلي مركز الجاذبية للرمز في مقابل الامثولة ، أي الإشارة التي تشير إلى معنى واحد محدد ، وبالتالي تُستنفد ممكناتها الايحائية بمجرد فك شفرتها . يقول غادام ر: «يتقابل الرمز والامثولة تقابل الفن واللافن ، حيث يبدو الأول موحياً بلا انتهاء في لا قطعية معناه ، في حين تبلغ الثانية غايتها النهائية بمجرد الوصول إلى معناها»[٢] . تبدو الامثولة عقلانية جافة ووثوقية في إحالتها إلى معنى لا تشكله هي نفسها ، في حين يتأسس الرمز على وحدة حميمة بين الصورة التي تبزغ أمام الحواس ، وبين الكلية الشاملة ما فوق الحسية التي توحي بها الصورة . وفي هذا المنظور التاريخي تبرز أسماء غوته وشيلر وشيلنغ من مؤخرة الفكرة التقليدية عن الوحدة بين الجمال المجسّد والجمال المثالي المجرّد .

لكنّ اتجاهات أخرى تزيد هذا المخطط التاريخي تعقيداً ، حتى في إطار الفكر الألماني . ففي منظور الكلاسيكية الألمانية التقليدية ، تبدو الامثولة نتاج عصر التنوير ، وهي تتعرض لتعنيف العقلانية المفرطة . في حين تَعدُّ اتجاهات أخرى الامثولة الموضع الذي صين فيه الارتباط بالأصل ما فوق الإنساني للغة . هكذا ترتبط مساجلات «هامان» ضدّ «هردر» حول مشكلة أصل اللغة ارتباطاً وثيقاً بتأملات هامان حول الطبيعة الامثولية للغة[٣]، مثلما ترتبط بممارسته الأدبية التي تخلط الامثولة بالسخرية. وبالتأكيد لا يتم الدفاع هنا عن فكرة المسافة المتعالية بين عالم الإنسان المجسّد وأصل الكلمة الإلهي ، باسم عقلانية متنورّة . ويواجه المذهب الإنساني عند «هردر» مقاومة لدى «هامان» تكشف عن تعقيد المناخ العقلي الذي سيجري فيه الجدال بين الرمز والامثولة .

لقد نوقشت هذه القضايا باستفاضة في الكتابات التاريخية لتلك الحقبة . ولسنا ملزمين بالعودة لها هنا ، إلاّ لنوضّح كم تبدو أصول الجدال متناقضة . لذلك ليس من المدهش أبداً ، حتى في حالة غوته ، أن يكون الاختيار لصالح الرمز مصحوباً بكل ضروب التحفظ والتحوط . لكنّ هذه التحفظات تبدأ بالتناقص والاختفاء مع التقدم صوب القرن التاسع عشر . فيصير تفوق الرمز ، مفهوماً بوصفه التعبير عن الوحدة

بين وظيفة اللغة التمثيلية ووظيفتها الدلالية ، أمراً مألوفاً يشكلّ أساس الذوق الأدبي ، والنقد الأدبي ، والتاريخ الأدبي ، وما زال تفوّق الرمز يعمل أساساً للدراسات الفرنسية والانجليزية المعاصرة عن الحقبتين الرومانسية وما بعد الرومانسية ، إلى حدّ أن الامثولة كثيراً ما تُعَدُّ مجرّد مفارقة تاريخية ، وتُنبذ بوصفها لا شعرية .

مع ذلك تظلّ بعض الأسئلة بلا حلول . ففي اللحظة التي تزيح فيها الأنماط الرمزية الامثولة وتحلّ محلها ، بكامل قوة تطورها ، يمكننا أن نشهد نموّ أساليب استعارية لا ترتبط على أيّ نحو بأُمثولية الروكوكو allegorism of the rococo ، بل لا يمكن تسميتها بالرمزية بالمعنى الذي أطلقه غوته . هكذا يصعب أن نؤكد بأن جزيرة پاتموس Patmos ، في قصائد هولدرلين ، أو نهر الراين ، أو عموم الأماكن أو المشاهد الموصوفة في مطالع قصائده يمكن أن تكون مشاهدَ أو كيانات رمزية تشير ، عن طريق المماثلة ، إلى الحقائق الروحية التي تظهر في الأجزاء الأكثر تجريداً من النص . لأنّ قول ذلك يعني الجور على أدبية هذه القطع ، يعني تجاهل أنّ هذه القطع تستمد قوتها الشعرية الملحوظة ، لا من كونها مجازات مرسلةً synecdoches تحيل إلى كلية شاملة هي جزء منها ، بل هي بذاتها هذه الكلية . فهي ليست مكافئاً حسياً لمعنى مثالي أكثر عمومية ، بل هي بنفسها هذه الفكرة المثالية ، شأنها شأن التعبير المجرّد الذي سيظهر بصورة فلسفية أو تاريخية في الأجزاء التالية من القصيدة . ولايمكن وصف أسلوب استعاري ، كأسلوب هولدرلين ، بأنه نقيض متردد بين الامثولة والرمز ، ويصح الوصف نفسه على أسلوب غوته المتأخر ، وإن يكن بطريقة مختلفة . وكذلك حين يستمرّ مصطلح «الامثولة» بالظهور لدى كتّاب تلك الحقبة من أمثال فردريك شليغل ، أو سولغر المتأخر ، أو هوفمان ، فلا يجب على المرء أن يفترض أنّ استعماله مجرّد عادة خالية من المعنى . ففي ما بين عامي ١٨٠٠ و ١٨٣٢ ، وتحت تأثير كروزر وشيلنغ ، استبدل شليغل كلمة «رمزي» بكلمة «امثولي» في فقرة كثيراً ما يتمّ الاستشهاد بها من Gesprach übtrdie Poesie (حديث عن الشعر)[٤] :

"... alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste Icann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen".

«الجمال كله أُمثولة . وأقصى ما يستطيعه المرء هو التسليم بأنه حكاية امثولية وحسب» .

لكنْ هل نستطيع أن نستخلص من هذا ، كما فعل ناشر شليغل هانز ايشنر ، بأنّ شليغل يستخدم الامثولة فقط حيث نقول نحن هذه الأيام الرمز[٥] ؟ من الممكن إيضاح أن كلمة «امثولة» ، بسبب كونها توحي بالفصل بين الكيفية التي يظهر عليها العالم في الواقع والكيفية التي يظهر عليها في اللغة ، فإنها تناسب الإشكالية العامة «للحديث» Gesprach ، حيث تصير كلمة «رمز» ذات حضور غريب في الحالة الثانية .

بل يجب أن نمضي أبعد من ذلك . فمنذ أن جعلتنا دراسة التصنيف المكاني topoi أكثر وعياً لأهمية التقاليد والتراث في اختيار الصور ، صار يتكرر ظهور الرمز بالمعنى ما بعد الرومانسي للكلمة، بوصفه حالة خاصة من حالات اللغة المجازية عموماً، حالة خاصة لا تدّعي لنفسها حقّ الأفضلية التاريخية أو الفلسفية على المجازات الأخرى . ولم يعدْ بمستطاعنا ، بعد الدراسات المتشعبة التي قام بها كورتيوس ، وايرك اورباخ ، وولتر بنيامين[٦] ، وهـ . ج . غادامر ، أن نعدَّ أفضلية الرمز «حلاً» لمشكلة اللغة المجازية . يقول غادامر : «كان أساس الجماليات ، خلال القرن التاسع عشر ، هو حرية الطاقة الترميزية Symbolizing للعقل . لكن هل مازال هذا الأساس أساساً ثابتاً ؟ أفلم تَزَل الفعالية الترميزية مقيدة فعلاً حتى اليوم ببقاء التراث الأسطوري والامثولي ؟» .

لكي نحرز بعض التقدم في هذا السؤال العسير ، قد يكون من الأجدى أن نترك ميدان الأدب الألماني ، ونرى كيف تظهر المشكلة نفسها لدى الكتاب الانجليزيين والفرنسيين في الحقبة نفسها . فقد تظفر ببعض العون من منظور أوسع .

ليس من شك في أن المعاصر الانجليزي لغوته ، الذي عبّر عن نفسه صراحةً حول علاقة الامثولة بالرمز هو كوليرج . ونحن نجد لدى كوليرج ، ما يبدو في النظرة الأولى تأكيداً مفرطاً لأولوية الرمز على الامثولة . فالرمز هو نتاج النموّ العضوي للشكل ، حيث يتماهى الشكل والحياة في عالم الرمز : «مثلما تكون الحياة ، يكون الشكل»[٨] . بنية الرمز هي بنية المجاز المرسل ، لأنّ الرمز هو دائماً جزء من الكلّ الذي يمثّلهُ . وبالتالي لا يحدث في الخيال الرمزي انفصال في الملكات المكوِّنة ، مادام الإدراك المادي والخيال الرمزي متصلين اتّصال الجزء بالكلّ . بينما يظهر الشكل الامثولي من المادة خلوَّ تفويضه الكاذب phantom proxy ، الذي هو الإشارة الامثولية ، إنه مجرّد قالب هلامي يمثل سراباً خادعاً صرفاً يخلو من المادة والشكل[٩] .

لكنّ درجة معينة من الغموض تتضح ، حتى في الفقرة التي اقتبسنا منها هذا النص من كتاب «دليل السياسي» . فبعد أن يقرن كوليرج هزال جوهر الامثولة بالافتقار إلى العنصر المادي ، يريد أن يؤكد على ثراء الرمز بالمقابل . ويتوقع المرء أن يكتسب الرمز قيمته من ثرائه العضوي والمادي ، ولكن سرعان ما تبرز بدلاً من ذلك فكرة «التجلي الشفّاف» translueence بروزاً مفاجئاً . «يمتاز الرمز بتجليّ الخاص في الفردي ، أو العام في الخاص ، أو الكلي في العام ، وقبل ذلك كله بالتجلي الذي يشفّ فيه الأبدي من خلال الزماني وفيه»(١٠) .

هكذا يختفي التجوهر المادي ، ويصير مجرّد انعكاس لوحدة أكثر أصالة لا توجد في العالم المادي . ومن المدهش حقاً أن نرى كوليرج ، في الجزء الأخير من الفقرة ، يميّز الامثولة تمييزاً سلبياً بوصفها «مجرد» انعكاس . وفي الحقيقة ، فقد أسرفَ في إضفاء الروحانية على الرمز إلى حدّ أصبحت لحظة الوجود المادي التي بها عُرِّف الرمز أصلاً ، غير ذات أهمية بكلّ معنى الكلمة . وصار الآن للرمز والأمثولة معاً أصل مشترك وراء عالم المادة . والاحالة ، في كلتا الحالتين ، إلى المصدر المتعالي هي الآن أكثر أهمية من نوع العلاقة الموجودة بين الانعكاس ومصدره . وبالتالي تتضاءل أهمية ما إذا كانت العلاقة قائمة ، كما في حالة الرمز ، على التماسك العضوي للمجاز المرسل ، أو هي ، كما في حالة الامثولة ، محضُ قرارٍ ذاتي للعقل . وفي واقع الأمر ، يحدّد كلا الوجهين البلاغيين المصدر المتعالي ، وإن يكن ذلك بطريقة معتمة وغامضة . ويصرّ كوليرج على إدخال الغموض في صلب تعريف الامثولة حين يقول إنّ الامثولة : «تنقل لنا بطريقة مقنعة إمّا الخواص الأخلاقية ، أو مفهومات العقل التي هي في ذاتها ليست بموضوعات حسية» . لكنه سرعان ما يمضي إلى القول بأنّ الامثولة ، على صعيد اللغة ، يمكنها «أن تجمع الأجزاء لتكونً منها كلاً شاملاً»(١١) . فنحن حين نبدأ من الافضلية المزعومة للرمز بفضل تجوهره المادي ، ننتهي بوصف اللغة المجازية كتجلٍّ شفاف ، وهو وصف يتضاءل فيه التمييز بين الامثولة والرمز ، ويصير ذا أهمية ثانوية .

مع ذلك ، لا يتضح أنّ تأثير كوليردج الملحوظ في النقد الانجليزي والأمريكي يسير في هذا الاتجاه . والمكانة البارزة التي حظيت بها دراسة الاستعارة والصورة الفنية في هذا النقد ، أمر معروف جيداً ، حيث عُدَّتا أكثر أهمية من مشكلات العروض والموضوعات الغرضية . غير أن مفهوم الاستعارة الذي تمّ تبنيه بالإحالة الصريحة ،

غالباً ، إلى كوليرج مفهوم جدل بين الذات والموضوع ، غالباً ما تتخذ فيه تجربة الموضوع شكل إدراك أو إحساس . على أن الهدف الأخير من هذه الصورة ليست التجلي الشفاف ، كما لدى كوليرج ، بل هي التركيب بين العناصر Synthesis ، ويصار إلى تعريف هذا النوع من التركيب بأنه «رمزي» عن طريق الأولوية التي تُمنح للحظة الإدراك الحسيّ الأولي .

لقد تركز الجهد التأويلي الأساسي لمؤرخي الرومانسية الانجليز والأمريكيين على النقلة التي تقود من القرن الثامن عشر إلى شعر الطبيعة الرومانسي . وهناك اتفاق عام بين متأولي الرومانسية الأمريكيين على أهمية أسلاف ورد زوورث وكوليرج في القرن الثامن عشر ، لكن ما إن يُراد وصف الطريقة التي يختلف بها شعر الطبيعة الرومانسي عن الأشكال السابقة عليه ، حتى تظهر بعض المصاعب . فهم يركزون على الاتجاه الذي يشترك به جميع الشُّرّاح ، ويقضي بتعريف الصورة الرومانسية بأنها علاقة بين العقل والطبيعة ، أو بين الذات والموضوع . وهذه النقلة السلسة في الأسلوب الرومانسي من المقاطع الوصفية إلى المقاطع التأملية الاستبطانية ، تؤيد الفكرة القائلة بالأهمية الجذرية لهذه العلاقة . ويصحّ الشيء نفسه إلى حد كبير على شعراء المناظر الطبيعية في القرن الثامن عشر الذين يمزجون باستمرار وصف الطبيعة بالتعليلات الأخلاقية المجرّدة ، لكنّ الشراح يميلون إلى الاتفاق على أنّ العلاقة بين العقل والطبيعة تصير عند نهاية القرن أكثر حميمية وعمقاً بكثير مما كانت عليه قبل ذلك . وكان «ومسات» أوّل من كشف ، على نحو مقنع ، حين زاوج بين دراسة سونيتة لكوليرج وسونيتة لباولز Bowles ، أنّ هناك تغيراً جذرياً ، برغم جميع أوجه الشبه ، في المادة وفي النبرة ، يفصل بين النَّصَّين . وهو يشير إلى خاصية تميّز أسلوب كوليرج في إيراد التفصيلات الدقيقة، ويجد أنّ هذا الأسلوب يكشف عن رصد أكثر قرباً وأكثر إخلاصاً للموضوع الخارجي الموصوف . غير أن هذا الانتباه الصافي المتوجه نحو السطوح الطبيعية مصحوب ، وعلى نحو لا يخلو من المغالطة ، باستبطان أكبر وتجارب وذكريات وأحلام يقظة تصدرُ جميعاً من مناطق ذاتية أعمق ممّا لدى الشاعر السابق عليه . أمّا كيف تتولّد عن هذا الاهتمام الخارجي بالسطوح أعماق أوَسع فيظلُّ أمراً إشكالياً . يقول ومسات : «إنّ المسعى الذي يشترك به شعراء الطبيعة الرومانسيون ، هو أن يقرأوا المعاني في المناظر الطبيعية . ولابدّ أن يكون أكثر اتصافاً بالعمق ، فيما يتعلق بروح الأشياء أو ذاتها ، أي تلك الحياة الواحدة في داخلنا وفي خارجنا .

كان هذا المعنى بالتخصيص يُستخلص من سطوح الطبيعة نفسها» . وهكذا أخذ هذا التأليف والجمع بين السطوح والأعماق يصير تجلياً في اللغة لوحدة جذرية تضمّ كلاً من العقل والموضوع : «الحياة الواحدة في داخلنا وفي خارجنا» . مع ذلك يبدو أنّ هذه الوحدة قد تكون خفية عن الذات ، التي يجب عليها بعد ذلك أن تطلّ بنظرتها إلى الخارج ، في الطبيعة ، لكي تبرهن على وجودها . ويبدو أنّ المبدأ الجامع لدى ومسات يكمن أساساً في داخل الطبيعة ، ومن هنا تأتي ضرورة أن يبدأ الشعراء من المشاهد الطبيعية ، التي هي مصادر الطاقة «الرمزية» الجامعة .

وتتلقى هذه النقطة تطويراً أكثر وتوثيقاً أوسع في مقالات حديثة كتبها «ماير ابرامز» و«ايرل ڤاسرمان» تستفيد من أمثلة مشابهة، وربّما مطابقة أحياناً(١٤) . إذ يتفق هذان المتأولان في قضايا متعددة إلى حدّ التداخل . فكلاهما ، مثلاً ، يعد مبدأ المماثلة analogy بين العقل والطبيعة أساس العادة التي كانت جارية في القرن الثامن عشر بمعاملة القضية الأخلاقية بوصفها منظراً طبيعياً وصفياً . ويشير أبرامز إلى المفاهيم اللاهوتية والفلسفية في عصر النهضة باعتبارها المصدر الرئيسي لطرق تصوير الأخلاق paysage moralisé :

«لقد صمّم النحّات السماوي الكون عن طريق المماثلة رابطاً بين العوالم الفيزياوية والأخلاقية والروحية برباط محكم من نسق التطابقات ... هكذا تكمن ميتافيزيقا عالم رمزي قائم على المماثلة تحت الحيل المجازية التي يستعملها شعراء القرن السابع عشر الميتافيزيقيون»(١٥) . وبالتالي تصير نسخة معدلة ومنظمة من هذه الكونيات (الكوسمولوجيا) ملطفة بما يتناسب مع حشمة الكلاسيكية الجديدة ولياقها ، هي الأصل في قصيدة وصف المواضع والأماكن في القرن الثامن عشر ، التي «تمتزج بها الظواهر الحسية بالمفاهيم الأخلاقية» . وعلى نحو مشابه ، يشير ڤاسرمان إلى منظّري الخيال في القرن الثامن عشر ، من أمثال ايكنسايد Akenside ، الذي يرى : «أنّ أكثر العلاقات حميمية بين الذات والموضوع تكمن في المماثلة الترابطية ، التي تسمح للإنسان بأن يرى في الأشياء الموات شبهاً يدقّ على الوصف ولا يقال مع نفسه ، ومع فكره ، ومع عواطفه»(١٦) .

إنّ مفتاح المفاهيم هنا ، هو بتعبير ڤاسرمان الصائب ، مفهوم المماثلة الترابطية الذي ينكشف عن اختلافات صارخة عند مقابلته بالصورة الأكثر حيوية للمماثلة عند

الرومانسيين . ويجعل أبرامز الأمر يبدو وكأنّ نظرية الخيال الرومانسي قد انصرفت عن المماثلة وهجرتها كلياً . وإن كوليرج على الخصوص قد استبدلها بواحدية أصيلة وعاملة . يقول : «تتحوّل الطبيعة إلى فكر ، والفكر إلى طبيعة ، من خلال تفاعلهما المتواصل واستمراريتهما الاستعارية المتضافرة» . لكنّه في الواقع لا يزعم أنّ هذه الدرجة من الانصهار بينهما قد تمّ تحقيقها والحفاظ عليها ، بل هي تتطابق في الأكثر مع رغبة كوليرج في وحدة يسعى إليها فكرهُ ومشروعه الشعرى . وبالتأكيد لا يمكن الانغمار في مماثلة كهذه بوصفها النمط المعرفي (الابستمولوجي) الوحيد المولّد للصور الطبيعية . فحتّى في داخل المعجم الفئوي لنسخة متأخرة من العالم الواحدي ، كما في مراسلات بودلير ، ظلّ تعبير المماثلة الكونية analogie universelle جارياً في الاستعمال[١٨] . مع ذلك ، تصير العلاقة بين العقل والطبيعة أقلّ شكلية بكثير ، وأقلّ صفاء فى ترابطيتها وخارجيتها مما كانت عليه في القرن الثامن عشر . ونتيجة لذلك ، يحاول المعجم النقدي – ربّما الشعري أحياناً – أن يعثر على مصطلحات مناسبة للتعبير عن هذه العلاقة ، أفضل ممّا يعبّر عنها مفهوم المماثلة الشكلي إلى حدّ ما . فتظهر كلمات مثل : أُلفة offinity وتعاطف sympathy بدلاً من مصطلح المماثلة المجرّد . ولا يغيّر هذا من النمط الجذري للبنية التي تظل بنية تشابه شكلي بين الوحدات التي يمكن أن تكون متقابلة ومتعارضة من نواح أخرى . غير أنّ الجهاز الاصطلاحي الجديد يشير إلى انسلال من مشكلة الانسجام الشكلي ما بين القطبين إلى مشكلة الأولوية الوجودية (الانطولوجية) لأحدهما على الآخر . لأنّ مصطلحات مثل الأُلفة والتعاطف تصحّ على العلاقات بين الذوات ، ولا تصح على العلاقات بين الذات والموضوع . والعلاقة بالطبيعة أبطلتها علاقة ذاتية بينية أو شخصيّة بينية ، أي في التحليل الأخير علاقة للذات بذاتها . وهكذا مرقت الأولوية من العالم الخارجي بأسره إلى داخل الذات ، بحيث إننا ننتهي إلى ما يشبه المثالية الجذرية . ويقدّم كلٌّ من ومسات وڤاسرمان مقتبسات من وردزوورث وكوليرج، مثلما يقدّمان شروحاً لها منهما ، بحيث يوحيان بأنّ الرمانسيةَ هي في حقيقتها المثالية بعينها . ويستشهد كلاهما بقول وردزوورث : «لقد كنتُ عاجزاً عن التفكير بأنّ للأشياء الخارجية وجوداً خارجياً ، وطارحتُ كلَّ ما رأيته لا بوصفه شيئاً خارجاً عني ، بل بوصفه من صلب طبيعتي اللامادية» . ويعلّق ڤاسرمان عليه بقوله : «إنّ تجربة كوليرج الشعرية تسعى للامساك ثانية بهذا الشرط»[١٩] .

ومادام تأكيد الأولوية الجذرية للذات على الطبيعة الموضوعية لاينسجم بسهولة مع الممارسة الشعرية للشعراء الرومانسيين الذين أضفوا جميعاً قدراً كبيراً من الأهمية على حضور الطبيعة ، فستتلو ذلك درجة معينة من الارتباك . ويجد المرء مقتبساتٍ وشواهدَ متعددة تبرز هذه الهيمنة في الشعر الرومانسي التي يسود فيها خيال المماثلة القائم على أولوية الجواهر الطبيعية على الشعور الذاتي . فكوليرج يتحدث بمصطلحات تكاد تكون محتوية Fichtean عن الذات اللامتناهية في مقابل الصفة «المتناهية بالضرورة» للموضوعات الطبيعية ، ويلحّ على حاجة الذات إلى بثّ الحياة في أشكال الطبيعة الميتة[٢٠] . لكنّ الطبيعة المتناهية للعالم الموضوعي منظور إليها في تلك اللحظة نظرة مكانية ، واستبدال العلاقات الحيوية (أي العلاقات الذاتية المتبادلة عند كوليرج) التي تمتاز بالحركية بعلاقات فيزياوية بين كائنات العالم الطبيعي أمر غير مقنع بالضرورة . بل يمكن القول إن مفهوم كوليرج عن الوحدة العضوية بوصفها المبدأ المحرك مستمد من حركات الطبيعة ، لا من حركات الذات . ويُدرك وردزوورث بمزيد من الوضوح ماذا يدخل في هذا الموضوع حين يرى هذا الجدل نفسه بين الذات والطبيعة رؤية زمانية . فحركات الطبيعة ، عنده ، أمثلة ممّا يسميه غوته Dawer im Wechsel ، أي البقاء ضمن نموذج التغير ، أي الحالة القارة فيما وراء الزمن ، خارج حدود الفساد الجلي لتحوّل يهاجم بعض مظاهر الطبيعة الخارجية ، لكنه يترك جوهرها بلا مساس . ومن هنا لدينا مقاطع شهيرة كوصف المشاهد الجبلية في «الاستهلال» The Prelnde الذي تُستحضر فيه مفارقة زمانية صادمة :

... these majestic floods - thrse shining cliffs

The untransmuted shapes of many worlds,

Ceculian ether's pure inhabitants,

Three rests unapproachable by death,

That shall endure as lang as man endures...,

تلك الفيضانات المهيبة – تلك المنحدرات الساطعة

الأشكال التي لا تحول لعوالم كثيرة ،

خلّصُ الساكنين في الأثير اللا زوردي ،

تلك الغابات التيِ لا يقربها الموت ،

هيِ التيِ ستبقى ما بقيِ الإنسان ...

أو : The immeasurable height

of woods decaying, never to be decayed

The stationary blast of waterfalls...

ذلك العلو الشاهق

لفساد غاباتٍ لا يجوز عليها الفساد

عصف الشلالات القار ....

تصحّ مثل هذه التأكيدات المتناقضة للأبدية المتحركة على الطبيعة ، لكنها لا تصحّ على ذات واقعة فيِ شراك التحول . وبالتاليِ يمكننا القول إنّ هناك افتتاناً للذات يغريها باستعارة السكونية الزمانية التيِ تفتقر إليها من الطبيعة ، وأن تستخرج الحيل لها عن طريق إنزال الطبيعة إلى مستوى الكائن البشرى ، بينما هى هاربة من «لمسة الزمان التيِ لا يطالها الخيال» . ولاشك أنّ هذه التدابير حاضرة فيِ تفكير كوليرج ، وهى حاضرة أيضاً ، وإن يكن ذلك بطريقة لاشعورية ، فيِ تفكير نقاد من أمثال أبرامز وڤاسرمان ، ممن يرون كوليرج أعظم مَن ألّف بين الروح والطبيعة ، ويعتبرون الجدل بين الذات والموضوع لديه النموذج الأصيل للصورة الفنية الرومانسية . غير أن هذا يضطرهم ، فيِ واقع الأمر ، إلى ركوب تناقض لا ينقطع . فهم ملزمون ، من ناحية ، بتأكيد أولوية الموضوع على الذات الموجودة ضمناً فيِ التصور العضويِ عن اللغة . هكذا يقول أبرامز: «تكشف فضلى التأملات الرومانسية فيِ مشهد طبيعيٍّ ما ، جميعاً ، عن تنافذ بين الذات والموضوع يندمج فيه الفكر ويصرّح بما كان ضمنياً فيِ المشهد الخارجيِ»[٢١] . ويعنيِ هذا أن الأولوية التيِ لاغبار عليها فيِ العالم الطبيعيِ تقصر مهمة العقل على تأويل ما تمنحه الطبيعة وحسب ، مع ذلك فهذا التعبير مأخوذ من المقطع نفسه الذيِ يقتبس منه أبرامز قطعتيِ وردزوورث وكوليرج اللتين تمنحان معاً أولوية مطلقة للذات على الموضوع . وهكذا يصل التناقض إلى مأزق حقيقيِ . بماذا سنأخذ إذن ؟ هل الرومانسية مثالية ذاتية ، منفتحة على جميع هجمات الأنا وحدية solipism التيِ وجّهتْها ضدّها سلسلة من كاشفيِ الحجب ، بدءاً من هازلت

حتى البنيويين الفرنسيين ؟ أم هيِ صورة من صور النزعة الطبيعية ، بعد التجريد الذيِ فرضه عصر التنوير ، لكنها عودة لا يدركها عالمنا الحضريِ المغترب إلاّ بوصفها حنيناً لماضيٍ يعزُّ الوصول إليه ؟ ويقع ڤاسرمان فيِ شراك المأزق نفسه : إذْ يمثِّل وردزوورث لديه أقصى صور النزعة الذاتية ، بينما يمثِّل كيتس ، بوصفه شاعراً شبه شكسبيريِ للإمكان السلبيِ ، صورة متعاطفة وموضوعية للخيال الماديِ ، ويتصرف كوليرج وكأنه تأليف بين هذين القطبين المتناقضين . غير أنّ ادّعاء ڤاسرمان أنّ كوليرج هو الذيِ يصالح بين ما يسميه بـ «العالم الظاهريِ للفهم والعالم الباطنى للعقل» يقول على اقتباس يستبدل فيه كوليرج حضور الذات الأخرى بمقولة الموضوع . وهكذا يزيح المشكلة عن إطار الطبيعة بالكامل ، ويختزلها إلى نمط ذاتيِ بينيٍ خالص . «لكيِ يتحد الموضوع بنا ، لابدّ أن نتحد نحن بالموضوع ، وبالتاليِ لابدّ أن نكون موضوعاً . إذن ، يجب أن يكون الموضوع ذاتاً . الكلب ، مثلاً ، هو جزئياً كلب أثير ، ومبدئياً صديق ، وكلياً إله ، لأنه آثر الأصدقاء The Friend»(٢٣) .

ولم يكن وردزوورث ليحسّ بالذنب إطلاقاً من ردّ هذه العلاقة المتمركزة حول اللاهوت theocentric إلى علاقة شخصية متبادلة .

هل ينشأ هذا الارتباط لدى النقاد ، أم أنه موجود لدى الشعراء الرومانسيين أنفسهم ؟ هل كانوا حقاً عاجزين عن تخطيِ نزعة المماثلة والتناظر analogism التيِ ورثوها من القرن الثامن عشر ، وكانوا واقعين فيِ فخ تناقض جدل زائف بين الذات والموضوع ؟ يعتقد بعض الشراح أنهم كانوا كذلك فعلاً(٢٤) ، لكننا قبل أن نتابعهم فيِ هذا الرأيِ ، يحسن بنا أن نتأكد بأننا معنيون حقاً بالمشكلة الرومانسية الرئيسة ، لا بغيرها ، حين نتأول الصورة الرومانسية بوصفها توتراً بين الذات والموضوع . إذ يجب أن نتذكر - أن هذا الجدل ينشأ فيِ الهيمنة المزعومة للرمز بوصفه الخاصية البارزة للأسلوب الرومانسيِ ، وبالتاليِ ، يجب وضع هذه الهيمنة بدورها موضع السؤال .

قد يكون من المفيد أن ننتقل عند هذا الحد ، من تاريخ الأدب الانجليزيِ إلى تاريخ الأدب الفرنسيِ . فلأنّ حقبة ما قبل الرومانسية الفرنسية ، متمثلة فيِ روسو ، ترد فيِ بواكير القرن الثامن عشر ، ولأنّ تراث لوك lockian فيِ فرنسا لم يصل أبداً ، حتى مع كوندياك ، إلى درجة الآلية العضوية التيِ انتفض كوليرج ووردزوورث ضدّ الأخذ بها لدى هارتليِ ، فإنّ مشكلة المماثلة بأسرها من حيث ارتباطها باستعمال الصورة

الطبيعية ، هي إلى حدٍّ ما أوضح مما كانت عليه في انجلترا . ولقد كان بعض كتاب تلك الحقبة على وعي مماثل في الأقل لوعي شراحهم المتأخرين لما ينطوي عليه تطور الذوق العام الذي شعر بالانجذاب نحو نوع جديد من تصوير المناظر الطبيعية . ولكي نستشهد بمثال وحد ، فإنّ ماركيز دي جيرارد أن يصف في كتابه De la composition des paysages sur le terrain «تكوين المناظر الطبيعية حول الأرض» ، الذي يحمل تاريخ ١٧٧٧ ، منظراً طبيعياً ، بوصفه منظراً رومانسياً بجلاء ، ويتكون هذا المنظر في غابات مظلمة ، وجبال تغطي هاماتها الثلوج ، وبحيرة بلورية تتوسطها جزيرة فيها منزل ريفي "ménage rustique" ينعم بجمعه بين الاختلاط والعزلة وسط الشلالات الهادرة والغدران الدفاقة . وهو يشرح المماثلة بين الجمال الطبيعي والعاطفة الأخلاقية»[٢٥] . ويمكن للإنسان أن يضع قائمة طويلة بالنصوص المشابهة التي تحمل بصمة التاريخ العام لهذه الحقبة نفسها ، تعبر كلها عن القرابة الحميمة التي تصل بين الطبيعة ومن يشاهدها بلغة تحضر فيها الحالة النفسية لمن يسكنون في المشهد الطبيعي بضحور الشكل المادي له .

وقد أكّد المؤرخون والنقاد فيما بعد هذه الوحدة الحميمة بين العقل والطبيعة بوصفها الخاصية الأساسية للأسلوب الرومانسي . يقول دانيال مورنيه :؟ «غالباً ما يمتزج العالمان الداخلي والخارجي امتزاجاً عميقاً بحيث لا يعود شيء يميّز الصور التي تدرسها الحواس عن بدائع أوهام الخيال»[٢٦] . وهذا التأكيد ، الذي لم يبارح الكتابات الأحدث من الحقبة نفسها ، يشبه الرأي الذي عبّر عنه النقد الانغلو – أمريكي شبهاً بالغاً[٢٧] . حيث التأكيد نفسه على وحدة المماثلة بين الطبيعة والشعور ، والأولوية نفسها الممنوحة للرمز بوصفه الوحدة اللغوية التي بفضلها يمكن أن يتحقق التأليف بين الذات والموضوع ، والميل نفسه إلى نقل صفات الشعور إلى هويّة الذات أمام الشعور . وفي تاريخ الأدب الفرنسي منذ روسو حتى الوقت الحاضر ، يمكن العثور على حالات استواء الاضداد مماثلة لما نعثر عليه لدى مؤرخي الرومانسية الأمريكيين ، وهي حالات استواء أضداد مستمدة من أولوية موهومة لذات كان عليها في الواقع أن تستعير من العالم الخارجي استقراراً زمانياً تفتقر إليه في ذاتها .

لعلّ تحديد الأصل التاريخي لهذا الميل في حالة الرمانسية الفرنسية أسهل منه في الأدب الانجليزي . ويستطيع المرء أن يشير إلى عدد من النصوص التي تبدأ فيها اللغة الرمزية ، القائمة على التواشج بين الرصد الخارجي والانغمار الداخلي ، باكتساب أولوية لن تتخلى عنها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين . وليس بين هذه

النصـوص مـا يحظى بالفـرز مـثل رواية روسـو «هيلوئيـز الجـديدة» La Nouvelle H´éloise. وهي تشكل أسـاس دراسـة دانيـال مـورنيه عن عـاطفـة الطبيـعـة في القرن الثامن عشـر(٢٨) . وفي أعمـال أحدث مثل عمل روبرت موزي عن فكرة السعـادة في الأدب الفـرنسي في القـرن الثـامن عشـر Idée du bonheur dons la litheratnre francaise du 18 éme siecle تعطى أهمية مهيمنة كبيرة لرواية روسو هذه . فيشير موزي Mauzi في مقدمته : «حين يعرف المرء «كليفلاند» و «هليوئيز الجديدة» فإنه يكاد يُلمّ بالقرن الثـامن عشر ، بحيث لا يفلتُ منه شيء»(٣٠) . ونحن لا نستطيع بالتأكيد العثور على إحالة أفضل من الاحالة إلى «هيلوئيز الجديدة» لكي نضع موضوع الفحص الاعتقاد الاجماعي تقريباً في أن أصول الرومانسية تتطابق مع بدايات الأسلوب الذي تهيمن عليه الرمزية .

لم يجد مفسرو رواية روسو المكتوبة بصيغة رسائل أية صعوبة في الإشارة إلى المطابقة الحميمة بين حالات النفس الداخلية ونواحي الطبيعة الخارجية ، ولا سيّما في فـقـرات مـثل حكاية مـيليـريه Meillerie في القـسم الرابع من الرواية(٣١) . ففي هذه الرسـالة يعود سـان بروكس St. Preux ، بصـحـبة جـولي التي كـانت قد تزوجت إلى زيارة المنطقة المهجورة على الضفة الشمالية للبحيرة التي كتب فيها في الأيام الخوالي الرسالة التي ختمت على مصيرهما . يؤكد روسـو أنّ ظرف العزلة lieu solitaire ، الذي يصفه، مثل صحراء مقفرة sauvage et dêsert; mais plein de ces sorters de beautês quine plaisent quàux âmes sensibles et parissent horribles aux autres لكنها طافحة بأنواع الجمال التي لا تسرُّ إلا تلك الخيالات الحساسة ، وإن كانت تزعج غيرها . ولاشك أن إحالة سجالية على الذوق السائد حاضرة هنا ، وأنّ بالامكان الاستشهـاد بمثل هذه القطع لإضـاءة الانتقال من مناظر القرن الثامن عشر الرعوية ، التي سنجدها أيضاً لدى جيراردان إلى المشاهد الكئيبة المعذبة التي سرعان ما ستهيمن لدى ماكفرسون Macphersan . غير أنّ هذا السجال الذوقي مجرّد سطح خارجي ، لأنّ هموم روسو ، كما هو واضح ، تختلف عنه اختلافاً كلياً . صحيح أنّ المماثلة الحميمة بين المشهد المنظور والعاطفة الانفعالية تنفع أساساً لبعض الآثار الدرامية والشعرية للقطعة : فالعاطفة الحسية التي أنعشتها الذاكرة ، وصارت تهدد بتعكير الهدوء القلق تنقلها الآثار المقابلة لها في الضـوء والإطار ، التي تمنح القطعة قـوتها الدرامـية . وترتبط نزعـة المماثلة والتناظر analagism في الأسلوب

بالشّدة الحسّية للانفعال ارتباطاً حميماً . ولكنّ هذا يجب ألاّ يعمينا عن الوظيفة الحسّية للانفعال الموضوعية الصريحة ، التي هي وظيفته في الإغراء ، والارتداد شبه القدري إلى الخطأ السابق الذي أُدين صراحة وبوضوح ، ودون أثر للغموض ، في السياق الأوسع لرواية روسو .

وبهذا الصدد ، فإنّ الاحالة إلى مشهد ميليريه كبرية موحشة مفعمة بالكشف ، ولا سيّما حين يُقارن هذا المشهد بمشاهد أخرى في الرواية لاتشف عن خطأ ، بل عن فضيلة تقترن بصورة جولي . وهذه هي حالة الشعار المركزي للرواية ، أعني الجنة التي اختلقتها جولي في ضيعة فولمار مكاناً تلجأ إليه . فعلى الصعيد الأمثولي تؤدي الجنة وظيفة مشهد تصويري للروح الجميلة» . وسؤالنا هو هل هذه الجنة ، هذا الفردوس الذي وصفه مطوّلا في الخطاب الحادي عشر من الفصل الرابع في الرواية ، تقوم على النوع نفسه من علاقة الذات/الموضوع ، التي كانت حاضرة من حيث الغرض والأسلوب في حكاية ميليريه .

يضيء لنا تأمل سريع بمصادر روسو في هذه الفقرة طريقنا . لقد أكد مورنيه تأكيداً بالغ القوّة على المصدر الرئيسي غير الأدبي في طبعته النقدية للرواية(٣٣) ، إذ يستمد روسو مظاهر خارجية كثيرة عن جنته مما يُسمّى بالجنائن الانجليزية jardins anglair ، التي كانت قد ارتضيت قبله نموذجاً للتجريد الهندسي للحدائق الفرنسية الكلاسيكية . يقول روسو ، مردداً صدى الذوق المعقد السائد في ذلك الحين ، أنّ التناظر المفرط . عندنا ، هو عدو للطبيعة وللحقيقة معاً . وليست هذه النظرة «الطبيعية» للجنة هي الموضوعة الرئيسية للفقرة بأية حال . فهو يقول لنا منذ البداية ، أنّ الجانب الطبيعي من المشهد هو في الحقيقة حصيلة الايغال في المكر الفني ، أي أننا في بحبوحة النعيم هذه ، على نقيض التقليد المتبع في توزيع الأماكن ، نكون في عالم الفن بالكامل ، لا في عالم الطبيعة . لقد جعل روسو «جولي» تقول : Il est vrai, que la nature a tout fait {dons ce jardin} mais sous ma direction, et il n'y a rein laque jen'aie ordonné (صحيح أنّ الطبيعة صنعت كلّ شيء [في هذه الحديقة] لكنني دون توجيه ، لم يبق شيء إلاّ ونظمته فيها)(٣٥) . ولابدّ لهذا الحكم أن ينبهنا إلى المصادر الأدبية للجنائن في هذه الفقرة التي أهملها مورنيه وانصرف عنها منشغلاً بالتاريخ الخارجي للضعية .

إذا اقتصرنا على التلميحات الأدبية الصريحة التي يمكن العثور عليها فيِ النص، فإنّ الإحالة إلى «جزيرة مقفرة .. لا أجد فيها من أثر لإنسان»[٣٦] :

"une Ile desert... (où) je n'aperqois aucuns pas d'hommes" تشير مباشرة إلى الرواية المعاصرة التيِ يُفضلُهُا روسو ويعتبرها الوحيدة المناسبة لتربية «إميل» ، وأعنيِ بها رواية «روبنس كروزو» لدانيال ديفو . ونجد كذلك أنّ التلميح إلى «رواية الوردة» فيِ الصفحات التيِ تسبق مباشرة الخطاب المتعلق بفردوس «جوليِ»[٣٧]، زاخر بالايحاء أيضاً . قد لا يكون الجمع بين «روبنسن كروزو» و «رواية الوردة» واعداً لديِ النظرة الأولى ، لكنه فيِ الحقيقة ينطويِ على إمكانات خفية ملحوظة . فكون حكاية القرون الوسطى ، التيِ أعيد تحريرها فيِ عالم ١٧٣٥ وقرئت فيِ عهد روسو قراءة واسعة[٣٨] ، قد أعطت الرواية عنوانها الفرعيِ «هيلوئيز الجديدة» أمر معروف ، لكنّ تأثيرها فيها يتضح بطرق كثيرة أخرى أيضاً . فالشبه البالغ بين حديقة «جوليِ» وحديقة حب ديدوت Deduit ، الذيِ يظهر فيِ القسم الأول من قصيدة غيوم ديِ لوريس Guillaume de Lorris ، شيء واضح . ولا تكاد تخلو أدق التفضيلات فيِ وصف روسو من نظير لها يمكن العثور عليه فيِ نص القرون الوسطى : فضاء الجزيرة المنعزل والمنطويِ على ذاته ، والامتياز الخاص المدخر للنفر السعيد الذين يمتلكون مفتاحاً لفض مغاليق البواية ، التعدد التقليديِ للصفات الطبيعية ، إدراج مختلف أنواع الزهور الأشجار والفواكه والعطور ، وفوق ذلك كله ، الطيور التيِ تتوّج الوصف بغنائها[٣٩] . والشيء الأكثر إيحاءً وكشفاً هو التركيز على المياه ، بما فيها من عيونٍ ومسابح ، هيِ فيِ «روبنسن كروزو» كما فيِ «جوليِ» و «رواية الوردة» ، لا تسيطر عليها الطبيعة ، بل براعة الساكنين فيها[٤٠] . فروسو لم يرصد هذه المشاهد بنفسه ، ولا هيِ تعبير جماليِ عن حالة نفسية ، بل من الواضح أنه يستمد ، عامداً ، جميع التفضيلات المتعلقة بوصفه من هذه الحكاية الأدبية الوسطوية ، التيِ تشكلّ واحداً من أشهر مصادر الوصف المكانيِ التقليديِ للجنة الشبقية .

بعبارة لغوية ، لدينا ، إذن ، شيء مختلف تماماً عن اللغة الوصفية والاستعارية التيِ ستهيمن منذ شاتوبريان فصاعداً على الأسلوب الرومانسيِ الفرنسيِ . بل إنّ روسو لا يتظاهر بأنه يرصد ويراقب . ولغته لغة مجازية خالصة ، لا تقوم على الإدراك الحسيِ ، وهيِ أقلّ لبثاً عند الجدل المجرَّب بين الطبيعة والوعيِ . حتى إنه يمكن اعتبار دعوى «جوليِ» فيِ الهيمنة والسيطرة على الطبيعة (ما من شيء إلا ونظمته بنفسيِ)

الشعار الأنسب للغة تطوّع العالم الخارجي بأسره لأهدافها الخاصة ، على النقيض مما يحدث في حكاية ميليريه حيث تنصهر اللغة تماماً بالحركات المتوازية للطبيعة والانفعال . برغم ذلك لا يتقاطع استعمال اللغة المجازية ، في الجزء الأول من «رواية الوردة» بأيه حال مع المعالجة المفرطة للموضوعات الشبقية ، بل العكس تماماً ، حيث لا تكاد تحتاج النواحي الشبقية للامثولة إلى تأكيد . أمّا في «هيلوئيز الجديدة» فينقل التأكيد على خلال الزهد والتقشف مناخاً إخلاقياً يختلف اختلافاً كلياً عن المقاطع الأخلاقية في حكاية القرون الوسطى . ولا يجب اعتبار موضوعة الزهد لدى روسو أحادية الجانب، وبالتأكيد لا يمكن تسويتها بالانكار التطهري للعالم الحسّي . مع ذلك ، تتقارب مصادر القـرون الوسطى والقرن الثامن عشر في استعمال اللغـة الامثولية ، لا في لغة المطابقات. وقد قلبت الدراسات الحديثة عن «ديفو» مثل كتاب ج. أ. ستار Starr : «ديفو والسيرة الذاتية الروحية»[٤١] ، وبول هانتر Hunter : «المهاجر النافر»[٤٢] اتجاه البحث، لترى في «ديفو» واحداً من مبتكري الأسلوب الواقعيَ» الحديث ، فأعادت اكتشاف العنصر الديني التطهري الذي استجاب له روسو ، لقد شدّد هانتر بقوة على الأهمية الأسلوبية لهذا العنصر ، التي أفضت بديفو إلى استعمال الأسلوب الأمثولي بدلاً من الأسلوب الاستعاري والوصفي للطبيعة . وبالتالي ، فإنّ جنات ديفو وحدائقه ليست أطراً طبيعية واقعية ، بل هي شعارات مصوغة أسلوبياً Stylized تشبه تماماً في بنيتها وتفاصيلها حدائق «رواية الوردة» . لكنها تؤدي في الأساس وظيفة أخلاقية تخليصية . يقول هانتر : «ليست جنة ديفو فردوس ما قبل السقوط ، بل هي فردوس أرضي المتناول ، لأن ديفو إنسان ما بعد السقوط الذي كان عليه أن يكدح ليستنبت الوفرة في أرضه»[٤٣] . ونبرة الكدح والبذل والفضيلة هذه حاضرة أيضاً في جنة جولي ، لتقصّ مشهداً قريباً من الموروث الامثولي البروتستانتي، الذي وصلت صورته الانجليزية إلى روسو ، عبر مصادر مختلفة من بينها ديفو . وتبطل المشابهة الأسلوبية في المصادر الاختلافات الأخرى جميعاً بينهما . وليس التوتر الناشىء بينهما بتوتر بين مصدرين أدبيين متباعدين، أحدهما شبقي ، والآخر تطهري ، بل هو بين اللغة الامثولية لمشهد مثل فردوس جولي ، واللغة الرمزية لفقرات مثل حكاية ميليريه . وتلخص الموازنة الأخلاقية بين هذين العالمين الصراع الدرامي في الرواية . ثمّ ينحلّ هذا الصراع أخيراً في انتصار زهد مسيطر عليه وهادىء للقيم المقترنة بالافتتان باللحظة الحاضرة . ويؤسس هذا الزهـد أسبقية للأسلوب الامثولي على الأسـلوب الرمـزي . ولا تستطيع

الرواية أن توجد دون الحضور المتزامن لكل النوعين الاستعاريينِ – ولا تستطيع أن تصل إلى خاتمتها دون اختيار ضمنيٍ يميل لصالح الامثولة على الرمز .

لقد تجاهل المؤولون اللاحقون لـ «هيلوئيز الجديدة» ، عموماً ، حضور العناصر الامثولية فيِ تشكيل أسلوب الرواية ، بحيث لم يبدأ الباحث إلا مؤخراً فيِ إدراك مدى التزييف فيِ تصوير روسو على أنه من دعاة البدائية والطبيعية . وهذه التأويلات الزائفة تقاوم التصحيح بعناد ملحوظ ، وأن تكن موحية جداً فيِ ذاتها ، مما يشير بالتاليِ إلى مدى العمق الذيِ يصطرع به هذا التصحيح مع الأفكار المتداولة الشائعة عن الطبيعة وأصول الرومانسية الأوربية .

فإذا لم يشخص الجدل بين الذات والموضوع التجربة الرومانسية الرئيسة ، بل لحظة المرور بالجدل فحسب ، وهيِ لحظة سلبية فيه مادامت تمثل إغراء يجب التغلب عليه ، فإنّ النموذج التاريخى والفلسفيِ يتغير تغيراً كبيراً . وتحضر ميول ذات نزعة أمثولية allegorizing مشابهة ، وإن يكن حضورها مختلفاً جداً ، ليس فقط لدى روسو ، بل فيِ الأدب الأوروبيِ بأسره فيما بين عاميِ ١٧٦٠ و ١٨٠٠ . وهيِ تظهر فيِ أكثر لحظات الأعمال الأدبية أصالة وعمقاً ، حين يرتفع الصوت الحقيقيِ للأعمال ، وليست تكلفاً موروثاً عن المظاهر الخارجية لفنيِ الباروك والروكوكو . لقد اضطرّ مؤرخو الرومانسية الانجليزية ، بحكم طبيعة الأشياء ، إلى ذكر الامثولة ، برغم أنها كانت فيِ الغالب مشكلة ذات أهمية ثانوية . هكذا كان على ومسات أن يواجهها ، حين اهتمّ بـ «بليك» Blake ، ولذا فهو يقتبس قصيدتين وجيزتين من عشره عنوانهما (إلى الربيع) و (إلى الصيف) ، ويعلّق عليهما قائلاً : « نقطة بدء بليك ، هيِ عكس نقطة بدء وردزوورث وبايرون ، ليست المنظر الطبيعيِ ، بل هيِ روح مشخصة أو مؤمثلة allegarized ، لكنّ هذه الروح ما إن تقترب من الجزيرة الغربية ، حتى تتخذ لنفسها بعض المظاهر الأرضية المتميزة ... إنّ شعراء الرومانسية الأوائل هم شواهد على تراث الامثولة الكتابيِ أو الكلاسيكيِ أو النهضويِ ، وهو يدنو من الشرط الرومانسيِ للنزعة الطبيعية القائمة على وصف المناظر – تماماً مثلما ينحدر الربيع والصيف إلى المنظر الطبيعيِ وينصهران به»[٤٤] . بل إنّ مثال روسو يوضح ، أكثر مما يوضح مثل هذا التطور المتواصل من الامثولة إلى الطبيعية الرومانسية ، إننا معنيون باكتشاف جديد لتراث أمثوليِ يتخطى حدود المماثلة الحسية فيِ القرن الثامن عشر . وبدلاً من أن يكون هذا الاكتشاف الجديد تلقائياً وسهلاً ، فإنه يعنيِ انقطاع الزهد ،

بل انقطاع التضحية . لقد تمكن ابرامز من الحديث بمزيد من الدقة التاريخية ، حين جعل من القصيدة الوصفية نقطة بدء له . كتب يقول ، بعد أن أبرز المشابهة فيِ الموضوعات والأغراض بين القصيدة الغنائية الرومانسية ، والقصيدة الميتافيزيقية فيِ القرن السابع عشر : «ثمة فرق جليِ وكبيربين القصيدة وتأمل القرن السابع عشر فيِ الطبيعة المخلوقة ... ففيِ القرن السابع عشر لم يكن المكان ليعنيِ تحديد موضع معين ، ولا كان بحاجة إلى المثول أمام عينيِ المتكلم ، بل كان مشهداً أو موضوعاً نمطياً يُستدعى فيِ العادة أمام «عيون الخيال» ليهديِ خطى الفكر عن طريق المطابقات التيِ يسيطر على تأويلها بثباتٍ نظامُ تصنيف موروث»(٤٥) . هنا يتم تمييز شعر القرن السابع عشر عن شعر القرن الثامن عشر من خلال تحديد الدور الذيِ يؤديه «المكان» الجغرافيِ ، وهو يربط بين لغة القصيدة والخبرة التجريبية للقارىء . لكننا لو رصدنا تطور شاعر ذيِ ميل جغرافيِ ملموس ، مثل وردزووث ، لوجدنا أنّ دلالة المكان والموضع يمكن أن تتسع بحيث تتضمن معنىِ لا يحيط به الأفق الأدبيِ لمكان معين . وغالباً ما تجعل المتواليات المكانية الغامضة من معنى الموقع أمراً إشكالياً ، بحيث لا يخلص المرء إلى مكان محدد واضح الملامح ، بل إلى مجرد اسم تكاد تفقد دلالته الجغرافية معناها . وحين يطرح وردزوورث سؤال الموقع الجغرافيِ المتعلق بموضوع استعاريِ معين (وهو فيِ سؤاله : نهر) ، فإنه يقول : «لابدّ أن تكون روح الجواب [حول موقع ذلك النهر] مستمدة من جدول معين ، قد يكون مصحوباً بصورة مستجمعة من خريطة ، أو من موضع واقعيِ فيِ الطبيعة ، وربّما وجد الاثنان فيِ الطبيعة ، لكنّ روح الجواب لا تخلو عن أن تكون ، وعاءً بلا حدود ولا أبعاد ، وبالتاليِ فليست سوى اللاتناهيِ»(٤٦) . فلا يمكن تصنيف مقاطع شعرية لدى وردزوورث ، مثل عبور الألب أو ارتقاء جبل سنودن ، أو نصوص أقل سمواً بطبيعتها مثل سلسلة القصائد عن نهر دودن ، على أنها داخلة ضمن القصيدة الوصفية للمكان **Locodescriptive** فيِ القرن الثامن عشر . وإذا استخدمنا الجهاز الاصطلاحيِ الذيِ اقترحه ابرامز ، فإنّ مقاطع من هذا النوع لا تعتمد اختيار موقع محدد ، بل يسيطر عليها «نظام تصنيف تقليديِ وموروث» ، تماماً كما فيِ حالة القصائد التيِ انتقاها من القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولكن بفرق واحد ، وهو أنّ نظام التصنيف لم يعد هو نفسه ، وأنّ على الشاعر بعد نضال داخليِ طويل وعسير أحياناً أن ينكر غواية الأسلوب الرمزيِ ومصادره الشعرية .

إنّ غلبة الامثولة ، سواء أكانت بصورة صراع أخلاقي ، كما في «هيلوئيزة الجديدة» ، أم بصورة أمثلة allegorization لموقع جغرافي ، كما لدى وردزووث ، تتطابق دائماً مع كشف القناع عن مصير زماني حقيقي . ويحدث هذا الكشف لذات كانت تبحث عن ملاذ لها من أثر الزمن في عالم طبيعي ، لا تحمل ، في حقيقة الأمر ، أيّ شبه لها به . ولم يعد الفكر العلماني لحقبة ما قبل الرومانسية ليسمح بالعلوّ على الثنائيات المتقابلة بين العالم المخلوق وفعل الخلق بواسطة رجوع إيجابي لفكرة الإرادة الإلهية ، ذلك أن الإخفاق في محاولة فهم اللغة التي يمكن أن تكون رمزية بقدر ما تكون امثولية ، أي طمس المستوى التناظري والمستوى الباطني في الامثولة ، هو إحدى الطرق التي تتجلى بها هذه الاستحالة . في عالم الرمز ، يمكن للصورة الفنية أن تتطابق مع مضمونها المادي ، مادام هذا المضمون وتمثيله لا يختلفان في وجودهما ، بل في امتدادهما فقط ، أي إنهما جزء وكل للمجموعة نفسها من المقولات . والعلاقة الرابطة بينهما هي علاقة تزامن وتواجد ، أي هي ، في حقيقتها ، علاقة مكانية من حيث النوع ، لا يدخل فيها الزمان إلا عرضاً . في حين أنّ الزمان ، في عالم الأمثولة ، هو المقولة المكوِّنة الأصلية . وقد رأينا في الشواهد من روسو ووردزوورث أن العقيدة dogma لا تملي نوع العلاقة بين الإشارة الامثولية ومعناها (أو مدلولها Signifie) ، بل كنا مع علاقة بين الإشارات تحولت فيها الاحالة إلى معانيها الخصوصية إلى أهمية ثانوية . غير أنّ هذه العلاقة بين الإشارات تنطوي بالضرورة على عنصر زماني مكوِّن ، إذ يظل من الضروري للإشارة الامثولية ، إذا ارادت أن تكون امثولة ، أن تحيل إلى إشارة أخرى تسبقها . فالمعنى الذي تكوّنه الإشارة الامثولية يتوقف على التكرار (بالمعنى الكيركغاردي للكلمة) لإشارة سابقة لا يمكن لها أن تتطابق معها ، مادام من صلب ماهية الإشارة السابقة أن يكون لها السبق الخالص . ومن هنا تنطوي الامثولة العلمانية لدى أوائل الرومانسيين بالضرورة على لحظة سلبية ، هي لحظة الزهد لدى روسو ، ولحظة فقدان الذات لدى وردزوورث في الموت أو في الخطأ .

يسلِّم الرمز ، إذن ، بامكان الهوية أو التماهي ، بينما تضع الامثولة في الأساس مسافة فاصلة في علاقتها بأصلها ، وتتنكر حنينها ورغبتها في التطابق معه ، وتؤسس لغتها في فراغ هذا الاختلاف الزماني . وبذلك تمنع الذات من التماهي الوهمي مع اللا- ذات ، التي صارت تفهم الآن كلا – ذات بالكامل ، وإن يكن ذلك بإيلام أيضاً . وهذه المعرفة المؤلمة هي التي نُدركها في اللحظات التي يعثر فيها الأدب الرومانسي

المبكرّ على صوته الحقيقي . ومن المفارقة الكاشفة أنّ هذا الصوت نادراً ما يُفهم على ما هو عليه حقاً ، وأن تسمّى الحركة الأدبية التي يظهر فيها في الغالب بالنزعة الطبيعية أو الأنا وحدية المتصوفة mystified . لقد انحرف الكتّاب الذين عُنينا بهم عن مسارهم ليدلونا على مصادرهم اللاهوتية والفلسفية ، أي أننا لم نعط أهمية تذكر للتلميحات الأدبية المعقدة والمسيطر عليها التي تُقيم في «هيلوئيز الجديدة» رابطة بين روسو ومصادره الاوغسطينية ، التي مرت في الأغلب عن طريق بترارك .

ونحن ، في النهاية ، مسوقون إلى تقديم مخطط تاريخي يختلف اختلافاً كلياً عن الصورة المعتادة . فلم يعد جدل العلاقة بين الذات والموضوع المفهوم المركزي في الفكر الرومانسي ، لكن هذا الجدل يقع كاملاً في العلاقات الزمانية التي توجد في داخل نسق الإشارات الامثولية . وهكذا يتحول إلى صراع بين تصور عن الذات منظوراً إليها في مأزقها الزماني الحقيقي ، ووسائل دفاعية تحاول أن تختفي عن هذه المعرفة السلبية للذات . وعلى مستوى اللغة ، فإنّ الأفضلية التي منحت للرمز على الامثولة ، وكثيراً ما تكررت خلال القرن التاسع عشر ، هي إحدى الصور التي اتخذها التمويه الذاتي العنيد . وتبدو مناطق شاسعة من الأدب الأوربي في القرنين التاسع عشر والعشرين ارتدادية فيما يتعلق بالحقائق التي جاءت إلى النور في الربع الأخير من القرن العشرين . لأن وضوح كتاب عصر ما قبل الرومانسية لا يدوم . ولا يلبث تصور رمزي للغة الاستعارية أن يؤسس نفسه في كل مكان ، برغم حالات الغموض التي تلازم النظرية الجمالية والممارسة الشعرية . ولكنْ لن يُسمح لهذا الأسلوب الرمزي بالوجود الصافي ، ومادام قناعاً مرمياً على ضوء لا يرغب أحد في رؤيته ، فلن يتمكن أبداً من اكتساب وعي شعري صالح بالكامل .

(٢) السخرية

تقريباً في الوقت نفسه الذي كان التوتر بين الرمز والامثولة يجد تعبيراً له في أعمال الرومانسيين الأوائل وتأملاتهم النظرية ، صارت مشكلة السخرية تتلقى المزيد فالمزيد من اهتمام الشعور بالذات . وأحياناً كان الاهتمام بالمظاهر المجازية للغة . أو بعبارة أكثر تحديداً ، الوعي باستمرار الأنماط الامثولية ، يمشي يداً بيدٍ مع الاهتمام النظري بمجاز «السخرية» في ذاته . لكنّ الحالة لم تكنْ كذلك دائماً . وقد ذكرنا روسو ووردزوورث وألمحنا إلى هولدرين بوصفهم شواهد على الامثولية الرومانسية ، حيث كان استعمال السخرية غائباً بجلاء عن هؤلاء الشعراء جميعاً . في حين ظلت تبدو الرابطة الضمنية ، بل الإلغازية ، بين الامثولة والسخرية التي تبدّد تاريخ الرومانسية هي الطاغية لدى شعراء آخرين . وكنا قد ذكرنا من ألمانيا هامان فقط[٤٧] . لكنّ بالإمكان إضافة أسماء أخرى إلى اللائحة من أمثال : فردريك شليغل وفرديك سولغر وهوفمان وكيركغارد . لدى كلّ هؤلاء تسير نظرية نسقية إجمالاً في اللغة المجازية مع تأكيد صريح على الامثولية ، بموازاة تأكيدٍ طاغ مساوٍ له على السخرية . وبالطبع ، يشتهر فردريك شليغل بوصفه المنظر الرئيسي للسخرية . وبالطبع ، يشتهر فردريك شليغل بوصفه المنظر الرئيسي للسخرية الرومانسية . ويتضح كونه منشغلاً ، بل متردداً إلى حدٍّ ما ، بمشكلة الأسلوب الاستعاري في كثير من «شذراته» ، كما يتضح من المراجعات التي قام بها بين عامي ١٨٠٠ و ١٨٢٣ لطبعات أعماله[٤٨] . وبالتأكيد تمثّل موازاة مشابهة بين مشكلتي الامثولة والسخرية لدى سولغر ، الذي يرتفع بالسخرية إلى مرتبة النمط المكوِّن للأدب بأسره ، ويميّز بين الامثولة والرمز من خلال جدل الهوية والاختلاف[٤٩] .

برغم ذلك ، لم يتحوّل الارتباط والتمايز بين الامثولة والسخرية ، في ذلك الوقت ، إلى موضوعين مستقلين للتأمل أبداً . ولم يُستخدم المصطلحان ، إلا نادراً ، وسيلة للوصول إلى تعريفٍ دقيق ، كانت الحاجة ماسّة إليه ، ولا سيّما في حالة السخرية . ومن الواضح أنّ الإشارة إلى التراث البلاغي الوصفي ، الذي دأب منذ أرسطو حتى القرن الثامن عشر ، على تعريف السخرية بأنها «قول شيء وقصد شيء آخر» . أو على تعريفها في سياق أكثر حصراً بأنها«اللوم عن طريق المدح أو المدح عن طريق اللوم»[٥٠] لم تكن لتكفي . إذ يشير هذا التعريف إلى بنية تشترك فيها السخرية والامثولة ،

حيث العلاقة بين العلامة والمعنى في كلتا الحالتين علاقة انفصال ، تنطوي على مبدأ خارجي يحدّد النقطة والكيفية التي تتمفصل فيها هذه العلاقة . ففي كلتا الحالتين تشير العلامة إلى شيء ما يختلف عن معناها الحرفي ، وعليه أن يستثمر هذا الاختلاف لكي يؤدي عمله . لكنّ هذا الجانب البنيوي قد يكون وصفاً يصحّ عن اللغة المجازية عموماً ، لأنها كلّها تفتقر إلى الضبط التمييزي الدقيق . وتبدو العلاقة بين الامثولة والسخرية في التاريخ واقعة اتفاقية عارضة ، بصورة اهتمام مشترك من لدن بعض الكتاب بالنمطين . وهذه الواقعة التجريبيّة هي التي ينبغي أن تتلقى التأويل النظري الأكثر عمومية .

ويجعل ارتباط آخر بين الاهتمام بالسخرية وتطور الرواية الحديثة من هذه المسألة أكثر تعقيداً ، وأكثر ملموسية إلى حدّ ما أيضاً . ولقد عُقدتْ مثل هذه الرابطة في نصوص نقدية كثيرة لدى غوته ، وفردريك شليغل ، وأخيراً لدى لوكاتش ، ولدى الدراسات البنيوية عن الصيغة السردية . وتبدو الآصرة بين السخرية والرواية من القوة بحيث يحسّ المرء بإغراء أن يتابع لوكاتش في جعل الرواية مكافئاً ، في تاريخ الأنواع الأدبية ، للسخرية نفسها . ومنذ البدء ، كان هناك احتمال توسيع هذا المجاز بحيث يضمّ مرويات مطوّلة ، إذ وصف كنتليان Quintilian في كتابه مؤسسة الخطابة institutio السخرية بأنها يمكن أن تلوّن الخاطب المنطوق بنبرة لا تتطابق مع الموقف الحقيقي، أو بالاحالة إلى سقراط ، بأنها يمكن أن تتخلل الحياة بأسرها(٥١) . والانتقال من المجاز الملموم إلى الرواية المنتشرة باعث على الإغراء ، برغم أنّ التطابق بين السخرية والرواية ليس بالأمر الهيّن . وتكشف مجرد الملاحظة الخارجية والتجريبية في التاريخ الأدبي مدى تعقيد هذا الأمر . إذْ لا يحمل التبصر النظري بالسخرية عند عام ١٨٠٠ أية علاقة واضحة بنمو الرواية في القرن التاسع عشر . وفي ألمانيا ، مثلاً ، بالتأكيد لم يكن حلول الوعي الساخر المكتمل ، الذي سيستمر من فردريك شليغل حتى كيركغارد ونيتشه ، مطابقاً لازدهار الرواية الموازي له . وكان على فردريك شليغل ، وهو يكتب عن الرواية ، أن يستمدّ أمثلته الحديثة من ستيرن وديدرو ، وأن يجهد للعثور على مستوى مماثل من التبصر في السخرية في «سنوات تعليم ڤلهلم مايستر» ولدى جان پول ريشتر(٥٢) . أمّا في فرنسا وانجلترا – فالعكس هو الصحيح – حيث لم يكن تطور الرواية مصحوباً بالضرورة باهتمام موازٍ له بنظرية السخرية . وكان على المرء أن ينتظر حتى يجيء بودلير لكي يجد مكافئاً فرنسياً لنفاذ بصيرة شليغل . ويمكن

القول إن كبار الساخرين فيِ القرن التاسع عشر عموماً لم يكونوا روائيين ، بل هم غالباً يميلون إلى الصيغ والوسائل الروائية والسردية ، ويفكر المرء هنا بكيركغارد وهوفمان وبودلير ومالارميه ونيتشه ، لكنهم يفصحون جميعاً عن ميلٍ طاغٍ نحو النصوص المأثورة السريعة والوجيزة (التيِ تتعارض مع شرط البقاء الذيِ يشكّل أساس الرواية) ، وكأنّ شيئاً فيِ طبيعية السخرية لا يسمح بالحركات الطويلة البقاء . وبالطبع فإنّ الاستثناء الكبير والأهم هو ستندال . أمّا الآن فيجب أن نوضح ، وبعيداً عن ضرورة التبصر فيِ العلاقة بين السخرية والامثولة ، إنّ نظرية قصدية يجب أن تهتمّ أيضاً بالعلاقة بين السخرية والرواية .

فيِ حالة السخرية لا يستطيع المرء أن يلجأ بسهولة إلى الحاجة لكشف المحجوب التاريخيِ عن المصطلح ، مثلما كنّا قد حاولنا أن نبيّن أنّ مصطلح (رمز) كان فيِ الحقيقة قد استُبدل بمصطلح (امثولة) فيِ فعل إيمان انطولوجيِ رديء . وكان التوتر بين الامثولة والرمز يبررّ هذا الإجراء – لأنّ الاحتجاب واقعة تاريخية ، لذلك لابدّ أنْ تكون موضع اهتمام على نحو تاريخيِ قبل بدء أيّ تنظير فعليّ . أمّا فيِ حالة السخرية ، فلابّد أن يبدأ المرء من بنية المجاز نفسه، منطلقاً من نصوص غير محجوبة ، وهيِ نفسها ساخرة إلى حدّ كبير . وعلى هذا النحو غالباً ما يكون الهدف من السخرية ادعاء الحديث عن قضايا إنسانية وكأنها وقائع تاريخية . وإنه لواقعة تاريخية أن تزداد السخرية باستمرار وعياً بذاتها فيِ سياق إيضاحها استحالة أن نكون تاريخيين . ونحن ، عند حديثنا عن السخرية ، لا نهتم بتاريخ خطأ ما ، بل بمشكلة توجد داخل الذات. لذلك لن نفلتَ من الحاجة إلى تعريف محدّد هو ما يتوجه إلى تحقيقه هذا المقال. من ناحية أخرى ، يمكن الظفر بقدر كبير من العون من نصوص موجودة عن السخرية. ومن الغريب حقاً أن لا يجد المرء نفسه يقول ما يعنيه فعلاً إلاّ حين يصف تلك اللغة التيِ لا تعنيِ ما تقول .

فإذا تحررنا من ضرورة احترام التتابع الزمنيِ التاريخيِ ، فإن بإمكاننا أن نجعل من نص بودلير عن «ماهية الضحك» نقطة انطلاق لنا . ومن بين مختلف الأمثلة المذكورة التيِ حللها عن المضحك ، يتمثل أبسط المواقف التيِ تكشف عن السمات المهيمنة للشعور الساخرة فيِ رؤية رجل يتعثر ويسقط فيِ الشارع . يقول بودلير :

«تكمن قوة الضحك فيِ الشخص الضاحك ، لا فيِ الشيء الذيِ يسبب الضحك . ولا تقل درجة الإنسان الذيِ يسقط ، وهو يضحك في سقوطه الخاص ، عن درجة الفيلسوف ، فهو إنسان اكتسب ، بحكم العادة ، القوة على تسريع التكرار والصمود كمتفرج غير مكترث بالظواهر الخاصة بذاته»(٥٣) .

فيِ هذه الملاحظة البسيطة نعثر على مفاهيم رئيسية متعددة . ففيِ المحلّ الأول ، ينصبّ التركيز على فكرة الازدواج والتكرار dedoublement بوصفها صفة تنطويِ على نشاط تأمليِ ، مثل نشاط الفيلسوف ، يتميز عن نشاط الذات العادية المنشغلة بالاهتمامات اليومية . ونجد فيِ البداية تحت غطاء ملاحظات جانبية من هذا النوع ، أو تحت قناع مفردات الفوقية والدونية ، أو السيّد والعبد ، فكرة المضاعفة الذاتية ، أو تعدد الذات ، وهيِ تبلّور فيِ نهاية المقال بوصفها مفتاح مفاهيم المقالة ، أيِ المفهوم الذيِ كتب المقال فيِ الواقع من أجله :

«لكيِ يوجد الضحك ، لابدّ من وجود شخصين ، أيِ لابدّ من فيض أو تفجر أو انقلاب فيِ الموقف الضاحك ، لأن الضحك يكمن فيِ الشخص الضاحك وفيِ المتفرج عليه ؛ ويلزم ، بالنسبة لقانون التجاهل هذا ، استثناء الناس الذيِ يتصنعون الضحك ، أو يستخرجون الضحك من أعماقهم ، ليسلّوا أمثالهم ، إذ تدخل هذه الظاهرة فيِ فئة الظواهر الفنية التيِ تشير إلى إزدواجية دائمة فيِ داخل وجود الكائن الإنسانيِ ، ألا وهيِ قدرته على أن يكون ذاته وشخصاً آخر سواه فيِ الوقت نفسه»(٥٤) .

إنّ طبيعة هذه الازدواجية والمضاعفة مسألة جوهرية لفهم السخرية فهيِ علاقة ، فيِ داخل الوعيِ ، بين نفسين ، لكنها مع ذلك ليست علاقة متبادلة بين الذوات . ويكرس بودلير عدة صفحات من مقاله ، يميّز فيها بين معنى بسيط للملهاة (الكوميديا) ، هوالمعنيِ الذى تتوجه فيه للآخرين ، وهكذا توجد على مستوى تجريبيِ بالضرورة من العلاقات المتبادلة بين الأشخاص ، وبين ما يسمّيه بالملهاة المطلقة le comiqne absolu (التيِ تشير إلى ما يسميه أحياناً فيِ عمله بالسخرية) حيث العلاقة ليست بين إنسان وإنسان ، أو بين كيانين متماثلين فيِ الماهية . بل بين الإنسان وما يسمّيه بالطبيعة ، أيِ بين كيانين مختلفين فيِ الماهية . ففيِ عالم الذاتية المتبادلة قد يصحّ الحديث حقاً عن الاختلاف من خلال تفوق ذات على أخرى ، بكل ما ينطويِ عليه من معانيِ إرادة القوة والعنف ورباطة الجأش ، التيِ تتحقق حين يضحك شخص ما من شخص آخر – بما فيِ ذلك إرادة التثقيف والتطوير . أمّا إذا كان مفهوم التفوق مازال

يستعمل ، لا ليشير إلى انشغال الذات في علاقة مع ذوات أخرى ، بل إلى ما ليس بذات تحديداً ، فإنّ ما يُسمّى بالتفوق يشير إلى «المسافة» المكوّنة لكل أفعال التأمل . وهكذا تصير الأفضلية والدونية مجرد استعارات مكانية تدلّ على انقطاع وتعدد في المستويات في داخل ذات تتعرّف على ذاتها بزيادة تمايزها عمّا ليست هي . ويصرّ بودلير على أنّ السخرية ، بوصفها «ملهاة مطلقة» ، هي صيغة كوميدية أكثر هزلاً بكثير من الفكاهة المتبادلة بين الذوات التي غالباً ما يجدها لدى الفرنسيين . ومن هنا يأتي تفضيله لكوميديا الفن الإيطالية Commedia dell'arte ، أو التمثيل الانجليزي الصامت ، أو حكايات هوفمان ، على موليير ، الذي يرى فيه مثلاً نموذجياً على روح السخرية الفرنسية ، العاجزة عن الارتفاع فوق مستوى الذاتية المتبادلة . وبالطريقة نفسها ينصرف عن دوميه لصالح هوغرت وغيز في مقالاته عن الكاريكاتير(٥٥) .

هكذا تشير المضاعفة إلى نشاط الوعي الذي يميّز به الإنسان نفسه عن العالم اللا إنساني . يقول بودلير إنّ ملكة هذه المضاعفة نادرة ، لكنها تنتمي على الخصوص إلى مَن يهتمون باللغة مثل الفنانين والفلاسفة . ويؤكد استخدامه مفردة مهنية «يتخذون» se faire un métier ، على تقنية أسلوبهم ، أي كون اللغة هي المادة التي يعملون عليها ، تماماً كما أنّ الجلد هو مادة الإسكافي ، أو أنّ الخشب هو مادة النجار. واللغة في الوجود اليومي المألوف لا تعمل على هذا النحو في العادة ، لذلك يزيد ما تفعله كثيراً عمّا تفعله مطرقة الإسكافي أو النجار ، لا فيما يتعلق بالمادة نفسها ، بل فيما يتعلق بالأداة التي يتم من خلالها تحوير مادة التجربة المتباينة قليلاً أو كثيراً . ولا يحدث هذا الانفصال التأملي فقط بوساطة اللغة ، بوصفها مقولة أثيرة ، بل إنه ينقل الذات خارج العالم التجريبي إلى عالم يطلع من اللغة ويتكوّن فيها . وهي لغة تجدها هذه الذات كياناً بين الكيانات ، لكنها تظلّ فريدة في كونها الكيان الوحيد الذي تميّز به ذاتها عن العالم . وهكذا تقسّم اللغة ، المفهومة على هذا النحو ، الذات إلى نفسه منغمرة في العالم ، ونفس أخرى تتحوّل إلى ما يشبه العلامة في محاولتها تمييز ذاتها وتعريفها .

يبقى من المهم جداً في وصف بودلير أنّ انقسام الذات إلى شعور متعدد يحدث مرتبطاً ارتباطاً مباشرة بسقطة ما . ويمثّلُ عنصر السقوط واحداً من أخصّ المقوِّمات الهزلية وبالتالي الساخرة . فحين يضحك إنسان تحكمه الاعتبارات الفنية أو الفلسفية ، أي تحكمه الاعتبارات اللغوية ، من نفسه حين يسقط ، فإنه يضحك لافتراض مغلوط

محتجب ومموّه ضعه عن نفسه . وبشعور زائف بالكبرياء ، أحلّتِ الذات في علاقتها بالطبيعة ، شعوراً ذاتياً متبادلاً بالأفضلية ، محلَّ معرفة الاختلاف . ولكيِ يشرئب الإنسان بوجهه إلى السماء (كما في مفتتح «مسخ الكائنات» لأوفيد الذي يلمّح إليه بودلير في مكان آخر)[٥٦] ، يصل إلى الاعتقاد بأنه يهيمن على الطبيعة ، تماماً كما يستطيع في أحيانٍ أخرى أن يهيمن على الآخرين ، أو يراقبهم يهيمنون عليه . وهذا بالطبع احتجاب أساسي . إذ تذكّره السقطة ، بمعناها الحرفيِ أو بمعناها اللاهوتيِ ، بالخاصية الأدواتية المتشيئة لعلاقته بالطبيعة . تستطيع الطبيعة دائماً أن تعامله وكأنه مجرد شيء ، فتذكره بضعفه وقلة حيلته ، بينما يقف هو لا حول له ولا طاقة لديه على تحويل أدنى أجزاء الطبيعة إلى شيء إنسانيِ . إذا فهمنا السقطة على هذا النحو ، فإنها تنطويِ بالتأكيد على تقدم فيِ معرفة الذات ، لأنّ من سقط هو أكثر حكمة وحصافة من الأحمق الذيِ يخطو غافلاً عن الصدع فيِ بلاط الطريق الذيِ سينزلق عاثراً فيه . والفيلسوف الساقط الذيِ يتأمل فيِ التعارض بين الطورين أحكم من الاثنين ، لكنّ ذلك لا يعصمه من العثرة والزلل بدوره . بل يبدو أنه لن ينال هذه الحكمة ، ألاّ إذا دفع ثمنها سقطةً . ولا تتحقق الذات الساخرة المنشطرة التيِ يكوّنها الفيلسوف أو الكاتب فيِ لغته ، فيِ الوجود ، إلاّ على حسابِ ذاته التجريبية الساقطة (أو الناهضة) من مرحلة التوافق المحتجب إلى معرفة هذا الاحتجاب . فاللغة الساخرة تشطر الذات إلى ذات تجريبية توجد فيِ حالة لا موثوقية ، وذات أخرى لا توجد إلاّ على شكل لغة تؤكد معرفة هذا اللاموثوقية . لكنّ هذا لا يجعل منها لغة موثوقاً بها ، لأنّ معرفة عدم الموثوقية لا يعنيِ أن العارف بها موثوق به بالضرورة .

يتضح إذن أن الانفصام ليس عملية إعادة طمأنة هادئة ، برغم كونه ينطويِ على الضحك . وحين أطلق الفيلسوف الفرنسيِ المعاصر ڤ. يانكليفتش على كتاب له عنواناً ساخراً : «السخرية من الشعور الجميل» ، فقد كان بالتأكيد فيِ منأى بعيد عن تصور بودلير للسخرية ، بالطبع ما لم يكن اختيار العنوان نفسه ساخراً . وعند بودلير ، يمكن لحركة الشعور الساخر أن تكون أيَّ شيء إلاّ إعادة طمأنة . فما أن توضع براءةُ إحساسنا بالوجود فيِ العالم أو موثوقيتُه موضع السؤال ، حتى تتخلّل هذه الحركة عمليةٌ لا تخلو من ضرر . تبدأ كشيء من اللعب الاتفاقيِ بالطرف المهلهل من النسيج ، ولن يمضيِ وقت طويل ، وحتى ينحلّ بناء النفس بأسره ويتفتت . وتحدث العملية بكاملها بسرعة جارفة . لأنّ السخرية أميل إلى أن تكتسيِ زخماً بحيث لا تتوقف إلا

بعد أن تبلغ غايتها القصوى ، فاتبداءً من الفضح الصغير والحميد في الظاهر لتضليل طفيف للذات ، سرعان ما تشارف أبعاد المطلق . وحين تبدأ تلطيفاً **litotes** أو تهويناً **understatement** ، فإنها تنطوي في ذاتها على قوة التحول إلى مبالغة **hyperbole** أو تهويل . ويشير بودلير إلى هذه القوة الجامحة بوصفها دوار المبالغة **vertige de l'hyperbole** ، وينقل لنا الشعور بأثرها في وصف التمثيل الانجليزي الصامت الذي رآه في مسرح المنوعات :

«لا ريب أنّ أولى الأشياء بالملاحظة كضحك مطلق ، أي كميتافيزيقا للضحك المطلق ، هو بداية هذه المسرحية ، حيث تتسم بدايتها بجمالية عالية . وتتصف شخصياتها وهم بيرو وكاساندر وآرلاكان وكولومبين بالتعقل ، فهم لا يختلفون كثيراً عن كرماء الناس المتواجدين في القاعة ، والنفس العجيب الذي سيحركهم بصورة خارقة لم يؤثر أيضاً على عقولهم ... تستثير جنيةٌ فضول آرلاكان وتعده بحمايتها ، ولكي تبرهن له على ذلك تحرك بإيماءة سرية وبصورة متسلطة عصاها السحرية في الهواء ، وسرعان ما يتدخل «الدوار» ، أي أن الدوار ينتشر في الجو المحيط فنستنشقه ويملأ رئاتنا ويجدد الدماء في شراييننا . فما هو هذا الدوار ؟ إنه الضحك المطلق الذي يستولي على الجميع ، فيقومون حركات عجيبة تثبتُ بوضوح أنهم يشعرون بامتلاك القوة في وجود جديد ، فيندفعون ، عبر العمل الخيالي ، الذي لا يبدأ ، إلا من الحدود الخارقة أو العجيبة»[٥٧] .

السخرية دوار لا ينقطع ، وصداع إلى حدّ الجنون . ولا يوجد الحمق إلاّ لأننا نريد أن ننهمك في أعراف الازدواج والتمويه ، تماماً كما تموّه اللغة الاجتماعية العنف المتأصل للعلاقات الفعلية بين الكائنات الإنسانية. وما أن ينكشف أنّ هذا القناع قناع ، حتى يظهر الوجود الحقيقي تحته على حافة الجنون بالضرورة . يقول بودلير : إن «الضحك حكر على المجانين بصورة عامة» ، وتظل كلمة «جنون» قرينة بالضحك المطلق على طول الخط : «فمن المعلوم أنّ جميع سكان المشافي من المجانين يعتقدون بتفوقهم ، ولا أكاد أعرف مجنوناً جرّب الذل . بل إن الضحك هو تعبير من التعبيرات الأكثر شيوعاً وانتشاراً للجنون . فالضحك حين يخرج عن أوضاع الحياة الأساسية يصير ضحكاً لا يعرف الذل والاستكانة كمرض يتقدم نحو نهايته حتى يتمّ تنفيذ القدر الإلهي»[٥٨] . ويقول الشيء نفسه ، بل يزيده وضوحاً في مقالته عن الكاريكاتير ، وهو يتحدث عن «بروغيل»[٥٩] .

إذن ، فحين نتحدث عن السخرية ، وهيِ تتأصل على حساب الذات التجريبية ، فيجب أخذ هذا الحكم مأخذ الجدّ إلى حدوده القصوى ، إذ أنّ السخرية المطلقة هي الوعي بالجنون ، الذ هو في ذاته نهاية كل وعي ، إنها وعي عدم الوعي ، وتأمل في الجنون من داخل الجنون نفسه . لكنّ هذا الوعي لا يصير ممكناً إلا من خلال البنية المزدوجة للغة الساخرة : حيث يبتكر الساخر صورة عن نفسه بوصفه «المجنون» الذي لا يعرف جنونه . وبالتالي يواصل التأمل في جنونه مموضعاً على هذا النحو .

وقد يعنيِ هذا أنّ السخرية بوصفها «جنوناً صافياً» folie lucide يتيح للغة بأن تطغى حتى فيِ مراحل الاغتراب القصوى عن الذات ، يمكن أن تكون نوعاً من الطب النفسيِ ، أو علاجاً للجنون بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة . ويتحدث بودلير نفسه عن «هوفمان» ، وهو يعده معيباً ، نموذجاً على السخرية المطلقة ، بوصفه «عالماً بوظائف الأعضاء ، أو طبيب مجانين يتسلى بإضفاء أشكال شاعرية على هذا العلم العميق» . ويتساهل جان ستاروبنسكيِ ، الذيِ كتب عن هذا الموضوع كتابة جيدة ، بأنْ تعدّ السخرية علاجاً للنفس الضائعة في اغتراب سوداويتها . يقول :

«ليس من شيء يمنع الساخر من إسباغ قيمة ضافية على الحرية التيِ ظفر بها لنفسه . ومن هنا فهو منساق إلى حلم المصالحة بين الروح والعالم ، حين يلتئم شمل جميع الأشياء في عالم الروح . هكذا يمكن أن يحدث «العود الأبدي» العظيم ، بإصلاح ما دمّره الشرّ مؤقتاً . ويتحقق هذا الاسترداد العام بوساطة الفن . ولقد كان هوفمان أكثر الرومانسيين حنيناً لمثل هذا العَود إلى العالم . ولعلّ رمز هذا العود يتمثل في السعادة «البرجوازية» التي يحظى بها الشابان الكوميديان في آخر Prinzessin Brambilla ، نص هوفمان الذي ألمح إليه بودلير فيِ مقالته عن الضحك بوصفه «خلاصة الجمال» ، واستشهد به أيضاً كيركغارد في يومياته»[٦٠] .

مع ذلك يبدو أثر السخرية على النقيض مما يقترحه ستاروبنسكي هنا . ففي وقت مزامن تقريباً لأوّل مضاعفة للذات ، تزيح بوساطته الذات «اللغوية» الخالصة الذاتَ التجريبية ، وتحلّ محلّها ، لابدَّ من حدوث انفصام جديد . وحينئذٍ ينشأ لدى الذات الساخرة إغراء بأن تفسّر وظيفتها بأنها عون للذات الأصلية ، وتتصرف وكأنها موجودة لخدمة هذه الشخصية المقيّدة بالعالم . ويفضيِ هذا النزول المباشر على مستوى الذاتية المتبادلة، لا إلى «الهزل المطلق»، بل إلى ما يسميه بودلير بالهزل الدال ،

أى إلى خديعة النمط الساخر . وبدلاً من أن تسخر الذات الساخرة مباشرةً من مأزقها الخاص ، بتجردٍ وحياد يتطلبهما بودلير فيِ هذا النوع من المشاهد ، فإنها سترصد الإغراء الذي ستستسلم له. وتقوم بذلك تحديداً، من خلال تحاشيها العودة إلى العالم ، التي يشير إليها ستاروبنسكى ، بتأكيدها الطبيعة الخيالية الخالصة لعالمها الخاص ، وبعنايتها فى الإبقاء على الاختلاف الجذرى الذى يفصل الخيال عن عالم الواقع التجريبى .

ونص هوفمان Prinzessin Brambilla خير شاهد على هذا . فهو يروى قصة ممثلين هزليين أغواهم الاعتقاد بأنّ خير الأدوار المتحركة التى يؤدونها على خشبة المسرح كفيلة بأن توفر لهم مركزًا مرموقاً فى الحياة ، ولكنهم «يتعالجون» أخيراً من هذه الخديعة باكتشاف السخرية ، الذيِ يتضح فى تحولهم من المأساة إلى الملهاة ، ومن مسرحيات Abbato Chiari الباكية ، إلى كوميديا الفن الإيطالية . وعند نهاية القصة ، ينعمون فى بحبوحة عائلية ، من شأنها أن تعزز اعتقاد ستاروبنسكى بأن الفنّ والحياة يتصالحان عن طريق الفن الصحيح . ولا ينتقص من قدر الشخصية ، أن نلاحظ أن هوفمان يعامل الأناشيد الرعوية البرجوازية فى النهاية ، على أنها محاكاة ساخرة خالصة pure parody ، إذ لا يعود البطل والبطلة إلى ذاتيهما الطبيعيتين ، بل يؤديان أكثر من السابق أدواراً مصطنعة لزوجين سعيدين . أسلوبهما أكثر تكلفاً، وعقلاهما أكثر احتجاباً وغواية من السابق . حتى إن الحياة والفن لم يكونا أكثر تباعداً من اللحظة التى يظهران فيها إنهما قد تصالحا . وجعل هوفمان هذه النقطة فى غاية الجلاء ، ففيِ اللحظة التى تُعدُّ السخرية معرفة قادرة على تنظيم العالم ومعالجته ، ينضب معين ابتكارها فى الحال . وحين تفسّر سقوط الذات بأنه حدث يمكن أن يعود بالفائدة على الذات إلى حد ما ، تكتشف فى الحقيقة إنها قد استبدلت الموت بالجنون : «أنّ أوّل ما ينهض منه الإنسان، فيِ اللحظة التى يسقط فيها ، هو ذاته الحقيقية»(٦١) ، ولدى هوفمان ملك أسطورى ينصرف بكليته إلى أسرار السخرية ، مدعياً أقلّ مما نتخيل أنه تأكيد لمستقبل إيجابيِ وضاء للأمير والبلاد ، إنه يخلب الألباب فى الحال . وأيضاً فى آخر مقطع من النص ، حين يجهر الأمير بعلوّ صوته ، بأنّ مصدر السخرية السحرىّ قد منح الإنسانية سعادة أبدية ترتقى بها إلى معرفة ذاتها . ويتابع هوفمان : «هنا ، يخمد فجأة النبع الذى نهل منه منتج هاتيك الصفحات» . وتتوقف القصة بنداء الرسام كالو Callot ، الذى كانت رسومه «مصدر» القصة حقاً . وتمثل هذه الرسوم

أشكالاً من كوميديا الفن طافية فى خلفية لا صلة لها بالعالم ، وهى تسبح على غير هدى فى سماء خاوية .

ليست السخرية من القوة الثانية ، إذن ، أو السخرية من السخرية ، عودة للعالم ، بل على السخرية الحقة أن تولد التأكيدات ، وتصون سمتها الخيالية بذكر استحالة المصالحة بين عالم الخيال والعالم الفعلى . وقبل بودلير وهوفمان ، وكان فردريك شليغل يعرف هذا جيداً ، حين عرّف السخرية ، فى حاشية تعود إلى سنة ١٧٩٧ بأنها «تطفل دائم»[٦٢]. ويجب أن نفهم من التطفل هنا ما يدعوه النقد الانجليزى «بالراوى الواعى لذاته» ، أى تدخل المؤلف الذى يقاطع أوهام الخيال . مع ذلك ، يوضح شليغل أنّ من آثار هذا التطفل أن لا يعمق الواقعية ، أو يؤكد على أسبقية فعل تاريخى على فعل خيالى ، بل إن له غاية وأثراً مناقضاً تماماً ، ألا وهو أن تمنع القارئ ، المهيأ تماماً للوقوع فى التموية والاحتجاب ، من الخلط بين الواقع والخيال ، ومن نسيان سلبية الخيال الجوهرية . ويعرف دارسو وجهة النظر فى السرد الخيالى هذه المشكلة ، فهم معتادون على التمييز بين شخصية المؤلف الفعلى وشخصية الراوى الخيالى . واللحظة التى يتأكد فيها هذا الاختلاف هى بذاتها اللحظة التى لا يعود فيها المؤلف إلى العالم الواقعى . بل هو يؤكد ، بدلاً من ذلك ، الضرورة الساخرة فى أن لا يصير «المغفل» الذى يقع فى سخريته هو نفسه، ويكتشف ألاّ تراجعَ عن ذاته الخيالية إلى ذاته الفعلية.

وفى هذه النقطة أيضاً تتضح الرابطة بين السخرية والرواية . ففى هذه النقطة نفسها تبدأ البنية الزمانية للسخرية بالظهور . وخطأ ستاروبنسكى فى اعتباره السخرية حركة تمهيدية لاسترداد وحدة مفقودة ، أو مصالحة بين الذات والواقع من خلال الفن ، هو غلط مألوف (ولعله محط قبول أخلاقى) . فهو باستعماله المصطلحات الزمانية ، يحوّل السخرية إلى تصور لاسترداد مستقبلى . ويحوّل الخيال إلى وعد بسعادة قادمة ، لا توجد فى الوقت الحاضر ، إلا وجوداً مثالياً . ولقد قرأ شراح شليغل نصوصه على هذا النحو . ولكيِ نستشهد بواحد من أفضلهم ، نورد فيما يأتى الكيفية التى يشرح بها بيتر زونديِ peter szondi وظيفة الوعى الساخر لدى شليغل :

«موضوع السخرية الرومانسية هو الإنسان المعتزل ، المغترب ، الذى تحوّل إلى موضوع لتأمله الخاص ، فجردّه وعيُه من قدرته على الفعل . فهو يشتعل حنيناً وتوقاً إلى الوحدة والألفة ، حيث يبدو له العالم منقسماً ومحدوداً . وما يسمّيه بالسخرية هو

محاولته الإقبال على مأزقه النقدى ، لتغيير موقفه بترك مسافة تفصله عنه . ويتأمل واسع الأطراف(٦٣) يحاول أن يكوّن وجهة نظر تتخطاه هو نفسه ، يحلّ بها التوتر بينه وبين العالم على صعيد الخيال . ولن يقهر سلبية موقفه عن طريق فعل يمكن أن تحدث به مصالحة بين الانجاز المحدود وبين الحنين اللامحدود ، ومن خلال تصور وحدة مستقبلية يؤمن هو بها ، يوصف لنا السلبيِ بأنه مؤقت ، وللسبب نفسه ، يظل خاضعاً للمراقبة ومقلوباً . فيجعله هذا القلب يظهر وكأنه مقبول ، فيتيح للذات السكنى فى منطقة الخيال الذاتية . ولأن السخرية تشخص قوة السلبية ، وتخضعها للمراقبة ، برغم كونها قد فهُمتْ فيِ الأصل قهراً للسلبية، فإنها تتحول هيِ نفسها إلى قوة سلبية. ولا تتيح السخرية لشىء أن يتحقق إلاّ فى الماضى أو فى المستقبل . فهى تقيس كلّ ما يقف قبالتها بمعيار المحدودية وهكذا تدمّره . غير أن معرفة الساخر بعجزه عن الانجاز يعوقه عن احترام إنجازاته ، وهنا تكمن خطورته . فهو بهذه الفرضية عن نفسه يقطع الطريق أمام ما ينجزه ، لأنّ كل إنجاز يتحوّل بالنتيجة إلى تقصير ، ويُفضى بالتالى إلى فراغ ، وهنا تكمن مأساته»(٦٤) .

كلّ كلمة فى هذا المقتبس اللطيف صحيحة من وجهة نظر الذات المضلَّلة ، ولكنها خطأ من وجهة نظر الذات الساخرة . لقد كان على زوندى أن يضع الاعتقاد بالمصالحة بين المثالى والخيالى نتيجة فعل أو فعالية عقلية . غير أن هذه الفرضية بالذات هى ما يرفضه الساخر . وفردريك شليغل واضح تمام الوضوح من هذه الناحية . فجدل هدم الذات وابتكار الذات الذى يشكّل لديه ، كما لدى بودلير ، سمة من سمات العقل الساخر ، عملية لا نهائية لا تفضى إلى تأليف . والاسم الايجابى الذى يمنحه للانهائى هذه العملية هو الحرية ، ونفور العقل من قبول أية مرحلة فى تقدمه كحد أخير ، مادام من شأن هذا الحدّ إيقاف ما يسميه بالخفة اللانهائية فبمصطلحات زمانية يشير هذا الجدل إلى كون السخرية تولد متوالية زمانية من أفعال الشعور ، التى لا تتوقف عند حد. فالسخرية، على النقيض تماماً من وصف زوندى لها ، ليست مؤقتة ، بل تكرارية ، إنها عودة فعل الشعور الذاتى التصعيدى . ويتحدث شليغل أحياناً عن هذه العملية اللامتناهية بألفاظ بهيجة ، مفهومة على خير وجه ، مادام يصف حرية ابتكار التولد الذاتيِ . كتب يقول إن الشعر الرومانسيِ – وهذه الكلمة على الخصوص تشير لديه إلى شعر السخرية :

«غالباً ما يحلّق فوق دلالة المطابقة ودلالة الايحاء ، متحرراً من كل المنافع والدوافع المثالية والواقعية ، ممتطياً التأملات الشعرية المحلقة ، معمقاً تلك التأملات الواسعة

الأطراف ، كأنما هو سادر في عدد لا يتناهى من المرايا . فالشعر الرومانسى لا يعدل عن التغيير . بل إنّ ماهيته أنْ يظلّ يتغيّر أبداً ، وبلا انقطاع ، ماهيته أن لا يصل إلى نهاية كاملة ... وما من شىء يستطيع المجازفة بسبر هذا الغور إلا النقد المتكامل ، لأنّ هذا الغور .. هذه الطبيعة المثالية ، أمر لا حدّ له ولا نهاية ، ولا يمكن لإرادة الشاعر ، أيضاً ، أن تقرر لها قانوناً»(٦٥) .

غير أنّ هذه العملية اللامتناهية نفسها ، التى نُظر إليها هنا من وجهة نظر الذات الشعرية المنشغلة بتطورها ، تبدو شيئاً شديد القرب من جنون بودلير الصافي ، حين يصفها شليغل الأكبر قليلاً في العمر من وجهة نظر أكثر شخصية . وها هي فقرة من مقالة مثيرة أخذ فيها إجازة من قراء كتابه Athenaum ، مكتوبة فى عام ١٧٩٨ ، وراجعها لطبعة ١٨٠٠ ، ونشرت بعنوان يشفّ عن سخرية كافية : «حول العالمية» . وهو يستحضر فيها بلغة النقد ، التجربة نفسها عن دوار المبالغة ، التى أيقظها المتفرج على التمثيل الصامت عند بودلير . وصف شليغل مختلف أنواع السخرية ، ثمّ عاد إلى ما يسمّيه بـ «سخرية السخرية» :

«عموماً ، من المؤكد أن استمرار تعرضنا لسخرية السخرية ، وفى كل مجال ، يصير أمراً لا يطاق . والذى نفهمه هنا مما اصطلح عليه بسخرية السخرية يتأتى بطرق متعددة . حين لا يتحدث المرء عن السخرية بسخرية ، كما هو الحال سابقاً ، أو حين يتحدث بسخرية عن السخرية ، دون أن يلاحظ أنه وقع فى سخرية أقوى وأوضح ، وحين لا يتمكن المرء من الخلاص والخروج ثانية من السخرية ، كما هو الحال فى تجربة عدم الوضوح التي تبدو عندما تتحول السخرية إلى سلوك ، ويستمر الشاعر ساخراً ، محوّلاً بذلك السخرية إلى دفتر جيب فائض ، مواصلاً هذا النهج ، دون الرجوع إلى خزينه ، وسالكاً بذلك ضدّ إرادته ، مرغماً على الاستمرار فى طريق السخرية ، كما هو حال ممثل مسرحى يعانى من آلام باطنية ، بل حين تتمرد السخرية ولا يمكن بعدها التحكم بها والسيطرة عليها .

أية آلهة تقدر أن تنقذنا من كل هذه السخريات ؟ الطريقة الوحيدة التى بإمكانها أن تنقذنا هى أن تتوفر لنا سخرية تنطوى على إمكانية احتواء السخريات وخنقها جميعاً صغيرها وكبيرها ، غير تاركة أيّ أثر لتلك السخريات . ولابدّ لي من الاقرار بأننى أشعر فى قرارة نفسى بوجود شقة تباعد واضحة عن تلك السخريات ، ولن

يجدى مثل هذا الوضع إلا لفترة قصيرة من الزمن . وأخشى أن ينبعث جيل جديد من السخريات الصغيرة ، خلال زمن قصير ، لأنّ العقول لا تتوقف عن استفزاز الخيال وإثارته . وإذا افترضنا بقاء كل شيء هادئاً أمداً طويلاً ، فإننا لا يمكن أن نثق بنهاية السخرية ، لأنها متمكنة ، بصورة غير معقولة ، من التأثير لأمدٍ طويل من الزمن»[٦٦] .

يبدو أنّ هذا الوصف قد وصل بنا إلى نتيجة عملية . ففعل السخرية ، كما نفهمه الآن ، يكشف عن وجود نوع من الزمانية ، لا تتسم بالعضوية ، بحيث ترتبط بمصدرها ارتباطاً قائماً على الاختلاف والمسافة فقط ، ولا تسمح بوجود نهاية ولا كلية شمولية . وتشطر السخرية فيض التجربة الزمانية إلى ماضٍ هو احتجاب محض ، ومستقبل تظل ترهقه أبداً النكسات في داخل ما لا يوثق به . تستطيع السخرية أن تعرف هذه اللاموثوقية ، لكنها لن تستطيع قهرها أبداً . تستطيع فقط أن تعيدها وتكررها على صعيد شعورى باستمرار ، لكنها تظل بلا انتهاء أسيرة استحالة جعل هذه المعرفة متطابقة مع العالم التجريبى . إنها تتلاشى فى الطيران اللولبى المنكمش لعلامة لغوية تزداد نأياً وبعداً عن معناها ، ولا تستطيع الإفلات من هذا الطيران . والفراغ الزمانى الذى تكشف عنه هو نفسه الفراغ الذى واجهناه حينما وجدنا الامثولة تنطوى دائماً على تفوق لا سبيل إلى نيله . هكذا ترتبط الأمثولة والسخرية فى اكتشافهما المشترك لمأزق زمانى أصيل . كما ترتبطان فى كشفهما الحجاب عن عالم عضوى مسلّم به فى نمط رمزى من تطابقات المماثلة، أو فى نمط محاكاتى للتمثيل يتفق فيه الخيال والواقع. غير أن السخرية ، على الخصوص ، تتجه إلى نقض هذا الاحتجاب الأخير ، حيث إن تراجع البصيرة النقدية الذى نصادفه فى الأنتقال من نظرية امثولية إلى نظرية رمزية عن الشعر ، سيجد نظيره التاريخىِ فى التراجع من الرواية الساخرة فىِ القرن الثامن عشر ، القائمة على مايسمّيه فردريك شليغل بـ «التطفل» ، إلى واقعية القرن التاسع عشر .

وهذه النتيجة مقنعة على نحو خطر ، إذ إنها تجعل السخرية عرضة للمأخذ إلى حد كبير ، حيث تنقذ صورة تاريخية متماسكة على حساب التفتت الإنسانىِ المنصوص عليه . ولا يمكن ترك الأشياء مطمئنة عند هذه النقطة التى وصلنا إليها . فمجاز السخرية البلاغية يعيدنا ، بأوضح مما تفعله الأمثولة ، إلى مأزق الذات الواعية .

وواضح أنّ هذا الوعيِ هو شعور شقيٍ ينازع لكيِ ينتقل خارج ذاته ويتخطاها . ويمكننا أن نأخذ سؤال شليغل البلاغى : «أية آلهة تقدر أن تنقذنا من كلّ هذه السخريات؟» بمعناه الحرفيِ تماماً . فلا حلٌّ أمام فردريك شليغل المتأخر ، وأمام كيركغارد ، سوى القفز من اللغة إلى الإيمان . مع ذلك يظل هناك سؤال : إذ بقى بعض الشعراء المعاصرين ، الذين كانوا شليغل واحداً منهم فعلياً وبودلير روحياً ، ساكنين فى اللغة ، يرفضون الإفلات من الزمن إلى تصورات رؤيوية (ملحمية) عن الزمانية الإنسانية ، لكنهم برغم ذلك لم يكونوا ساخرين . يتحدث بودلير فيِ مقالته عن الضحك ، دون سخرية ظاهرة ، عن شخصية شعرية شبه أسطورية تعيش فيما وراء عالم السخرية ، قائلاً :

«بالنسبة لهذه الأمم المتحضرة جداً ، إذا أرادت العقلية المتحضرة ، بفعل طموح شديد ، أن تجتاز هدوء الغطرسة الاجتماعية، وأن تقفز بجرأة باتجاه الشعر الصافيِ ، أى الشعر الرائق ، والعميق مثل الطبيعة ، فسيغيب عنها الضحك ، غيابه عن روح الحكيم»(٦٧) .

فهل لنا أن نفكر ببعض نصوص تلك الحقبة - والأجدى هنا الحديث عن نصوص لا عن أسماء مفردة ، بوصفها نصوصاً شارحة للسخرية ، أيِ بوصفها نصوصاً تسخر من السخرية ، من حيث هى تعلو بالسخرية دون السقوط فى أسطورة الشمولية العضوية ، أو دون تجنب زمانية اللغة بأكملها ؟ وإذا أطلقنا على هذه النصوص اسم نصوص «امثولية» ، إذن ، فهل ستتغلب لغة الامثولة على السخرية ؟ هل ستكون بعض هذه النصوص اللاساخرة بالتحديد ، بل الامثولية ، بمعنى الكلمة الذيِ عرضناه ، من طراز نصوص هولدرلين أو وورذروزث أو بودلير نفسه ذلك «الشعر الخالص الذى يغيب عنه الضحك كما يغيب عن روح الحكيم» ؟ . التفكير بهذه الطريقة مغرٍ حقاً ، ولكن مادامت تضميناته تذهب بنا بعيداً ، فمن المستحسن أن نتناول هذا السؤال على نحوٍ أقلَّ إثارةً ، بعقد مقارنة سريعة بين البنية الزمانية للامثولة والسخرية .

من حسنات النص الذى اخترناه شاهداً على التوضيح أنه وجيز جداً ومعروف للغاية . وقد يستغرق بعض الوقت بيان أنه يقع تحت تعريف ما أشرنا إليه هنا باسم الشعر «الامثولى» . حسبه أنه شعر يتوفر فيه النموذج التصورى ، الذى هو من

خصائص الامثولة . وواضح أنه ليس بنص ساخر ، لا فى نبرته ولا فى معناه . يقول وردزوورث فى إحدى قصائده عن «لوسى غراى» :

ختم الرقاد على روحى ؛

فلم تساورنى المخاوف الإنسانية :

إذ بدت شيئاً لا يحسّ

بلمسة السنوات الأرضية .

لا حركة تصدر عنها الآن ، ولا قوة ؛

فهىِ لا تسمع ، ولا ترى ؛

تلتفّ دائرة فى مجرى الأرض النهارى ،

مع الصخور والأحجار والأشجار .

بمعاينة البنية الزمانية لهذا النص ، تستطيع الإشارة إلى الوصف المتتابع لمرحلتين من الشعور ، تنتمىِ أُولاهما إلى الماضى والمحتجب ، وتنتمى الثانية إلى «آن» القصيدة ، أىِ المرحلة التى شفيتْ من احتجابٍ ماض يُصوِّر الآن بأنه خطأ ، حيث «الرقاد» هو شرط اللا – إدراك . والحدث الذى يفصل بين هاتين الحالتين هو الانقطاع الجذرى الذى يحدثه موت يظل لاشخصياً تماماً ، إذ لا يُصرِّح بهوية «هى» التى ماتت. ويكتسى البيتان الثالث والرابع على الخصوص أهمية فى بيان هدف تحليلنا :

لقد بدت شيئاً لا يحس

بلمسة السنوات الأرضية .

يزخر هذان البيتان بالغموض ، لما تضخه فيهما كلمة «شىء» من غموض . ففى عالم الماضى المحتجب ، حين كانت الواقعة الزمانية للموت مكبوتة أو منسية ، كان بالامكان استخدام كلمة «شىء» ببراءة بالغة ، ربما حتى على نحو غزلى لعوب (مادامت هوية الفقيد تتمثل فى «هى») . ويمكن أن يكون هذا البيت إطراءً غزلياً ، وتودداً لشباب آنسةٍ ريّق ، على الرغم من عبارة «بدت» المشؤومة إلى حد ما . وتبرز الصدمة المذهلة للقصيدة ، «صدمة المفاجأة المعتدلة» عند وردزوورث ، فى أنّ هذا الحكم الحميد يتحول إلى حكم صادق بالمعنى الحرفى فى المنظور الاسترجاعى «للآن» الأبدى الذى يظهر

فى القسم الثانى . لقد تحولت الآن إلى «شىء» بكل معنى الكلمة ، بما لا يختلف عن رجل بودلير الذى يسقط فيتحول إلى شىء فى قبضة الجاذبية . وهى توجد حقاً بحيث لا تنالها لمسة السنوات الأرضية . لكنّ هذا الإطراء الجذل سرعان ما يتحوّل إلى إدراك مقيت لقوة الموت الكاشفة للحجب ، التى تجعل الماضى بأسره يبدو هرباً نحو لا موثوقية النسيان . ويمكن القول إنّ هذين البيتين ساخران ، إذا ما قرئا من منظور القصيدة بكاملها ، وإن لم يكونا ساخرين فى ذاتيهما أو فى سياق المقطع الأول من القصيدة . لا ، بل إن القصيدة ككل تخلو من السخرية . فوضعية المتكلم ، الموجود فى «الآن» الحاضر ، هى وضعية ذات لم تعد بصيرتها مزدوجة ، ولم تعد عرضة للسخرية. بل لو رغب المرء لسمّاها وضعية حكيمة . لا يوجد فصام حقيقى فى الذات ، لأنّ القصيدة مكتوبة من وجهة نظر شخصية موحّدة منسجمة مع ذاتها ، تدرك شرط الماضى بوصفه خطأً تماماً، وتنتصب فى حاضرٍ ، مهما يكن مؤلماً ، فإنه يرى الأشياء كما هى عليه فعلاً . وما جعل من هذه الوضعية أمراً ممكناً شيئان : الأول ، هو أنّ الموت الملمّح إليه ليس موت المتكلم ، بل موت شخص آخر سواه كما هو واضح ، والثانى هو أنّ القصيدة مكتوبة بضمير الغائب وتستخدم ضمير المؤنث على امتدادها . فإذا كانت هذه الأشياء ذات علاقة حقيقية فيما بينها ، فسيظل السؤال قائماً : هل كان بإمكان وردزوورث أن يكتب على النحو [illegible] عن موته الخاص . الجواب بالايجاب لمن يعرف وردزوورث من القرّاء . فوردزوور[illegible]حد من شعراء قليلين يمكنهم أن يكتبوا ، بنوع من التوقع الاستباقيِ للأحداث ، عن موتهم ، ويتحدثوا وكأن أصواتهم تأتى من وراء القبور . إنّ «هى» فى القصيدة ، هى فى حقيقة الأمر من السعة بحيث تشمل وردزوورث نفسه أيضاً . وما هو أكثر أهمية من آخرية الشخص الميت هى الواقعة الواضحة فى الظاهر فى أنّ القصيدة تصف كشف الاحتجاب فى سياق متوالية زمانية، فهناك فى البدء خطأ ، ثمّ يحدث الموت ، ثمّ تطغى بعد ذلك بصيرة أبدية بالعقم المتصلب للمأزق الإنسانيِ . فلا وجود لاختلاف فى داخل الذات ، التى تظلّ واحدة مفردة طوال القصيدة ، وبالتالى يمكنها أن تحلّ السخرية المأساوية فى البيتين الثالث والرابع بحكمة الأبيات الختامية . لقد انبسط الاختلاف على زمانية ، هى حصراً زمانية القصيدة التى تتوالى فيها أوضاع الخطأ والحكمة . وهذا شىء ممكن فى داخل الزمانية المثالية التى تخلق نفسها ، والتى تولدها لغة القصيدة ، لكنه غير ممكن فى داخل زمانية التجربة الفعلية. وليس «آن» القصيدة آناً فعلياً ، أى ليس هو لحظة الموت،

الذي يكمن خفياً في الفضاء الفارغ بين المقطعين . وتظلُّ البنية العميقة للامثولة مرة أخرى هنا في ميل لغتها إلى السرد ، حيث الانتشار على محور زمن متخيل لكي تسبغ البقاء على ما هو في حقيقته مزامن للذات .

برغم ذلك ، فإنّ بنية السخرية هي مرحلة مرآة مقلوبة لهذه الصيغة ، إذ تبدو السخرية ، من الناحية العملية ، في جميع المقتبسات المأخوذة من بودلير وشليغل ، عمليةً تزامنية ، تحدث بسرعة وعلى حين غرة وفي لحظة واحدة . ويتحدث بودلير عن قوة تسريع المضاعفة ، أي عن قدرة المرء على أن يكون ذاته وشخصاً آخر ، الأمر الذي يعني أنّ السخرية تزامنية الحدوث وكأنها «انفجار» ، والسقوط فيها مفاجئ . وحين يصف التمثيل الصامت ، يشكو من أنّ قلمه قد لا يستطيع نقل فورية المشهد البصري[٦٨] : «حيث رأس الريشة يجف ويشحب». أما أعماله المتأخرة الأكثر سخرية ، ولا سيّما قصائده النثرية : «ألواح باريسية» ، فتزداد إيجازاً وقصراً ، وتبلغ ذروتها دائماً في لحظة سريعة من نقطة نهائية . وتلك هي اللحظة التي تحضر فيها ذاتان : الذات التجريبية والذات الساخرة حضوراً متزامناً ، متجاورتين في الآن نفسه ، ولكنْ بوصفهما كيانين منفصلين لا يمكن المصالحة بينهما . وواضح أن هذه بنية تقف على النقيض تماماً لبنية قصيدة وردزوورث : حيث يكمن الفرق الآن في الذات ، في حين يتمّ اختزال الزمن إلى مجرّد لحظة واحدة . من هذه الناحية ، تقترب السخرية من نموذج التجربة الواقعية ، وتحيط بشيء من تعسف الوجود الإنساني بوصفه تتابع لحظات منعزلة تعيشها ذات منقسمة. ولكونها نمط الحاضر في الأساس، فإنها لا تعرف الذاكرة ولا البقاء التصوري ، بينما توجد الامثولة بالكامل في داخل زمن مثالي ، لا يمكن لا أن يحضر الآن ولا هنا ، بل هو دائماً في ماضٍ انقضى أو مستقبل لا نهاية له . السخرية بنية تزامنية ، أمّا الامثولة فتظهر بوصفها تتابعاً متوالياً قادراً على اجتراح البقاء بوصفه وهم استمرارية تعرف إنها وهمية . مع ذلك ، يظل كلا هذين النمطين ، برغم اختلافهما العميق في الشكل والبنية ، وجهين لتجربة زمنية واحدة . ويَهمُّ المرء أن يثير أحدهما على الآخر ، ويصدرَ على كلٍّ منهما حكمَ قيمةٍ ، وكأنّ أحدهما أفضلُ من الآخر في جوهره . وقد ذكرنا إغراء إسباغ حكمة أشرف على كتاب الامثولة دون سواهم من كتاب السخرية . ويوجد الآن إغراء مماثل لاعتبار الساخرين أكثر تنوُّراً؟ من نظرائهم الامثوليين الذين يفترض أنهم أغرار . وكلا الموقفين خطأ . لأنّ المعرفة المستمدَّة من كلا النوعين هي معرفة واحدة ، ويمكن صياغة حكمة هولدرلين أو

وردزوورث صياغة ساخرة ، كما يمكن صون تسارع شليغل وبودلير من خلال حكمة عامة . كلا النوعين يكشفان المحجوب تماماً ، حين يظلان في داخل لغاتهما الشخصية، لكنهما عرضة للانجراح بالعمى المتجدد حالما يتركانها إلى العالم التجريبي . كلاهما محدد بتجربة زمنية حقيقية ، هي إذا نظرنا إليها من وجهة نظر الذات الملتزمة بالعالم، تجربة سلبية . وهذا اللعب الجدلي بين هذين النوعين ، وتلاعبهما المشترك بالصور اللغوية المحتجبة (من طراز التمثيل الرمزي أو المحاكاتي) الذي لا طاقة لهما على اجتثاثه ، هو الذي يُسمّى بتاريخ الأدب .

يمكننا أن نختم حديثنا بملاحظة سريعة عن الرواية ، التي تنهض بأعباء المهمة المشاكسة حقاً في استعمال كلٍّ من البقاء السردي للامثولة التعاقبية ، وآنية الحاضر السردي ، حيث لا تتمّ أية محاولة في أقلّ من الدمج بين الاثنتين إلاّ عن مراهنة بصلب النوع الأدبي. وتبدو الأشياء أسهل في الرواية حين يُعدُّ المؤلف والراوي شخصاً واحداً، وحين يكون زمن السرد زمن الأيام والسنين أيضاً. لكنها أصعب قليلاً، كما في المخطط الذي اقترحه رينيه جيرار ، حيث تبدأ الرواية بخطأ ، ثمّ تنهمك دون إرادة منها تقريباً باتجاه معرفة ذلك الخطأ ، وهذا ما يستدعي وجود بنية محتجبة تتداعى في النهاية وتحوّل الرواية إلى نمط ما قبل السخرية . وتبدأ الصعوبة الحقة ، حين نسمح بوجود روائي يخلف كلّ هذه المراحل التمهيدية وراء ظهره ، ويتشرب تماماً بالسخرية والامثولة ، وعليه ، إذا صحّ التعبير ، أن يحتجز لحظات السخرية في داخل البقاء الامثولي .

وستندال في «دير بارم» خير مثال على ذلك . ونحن نعرف سلفاً بوجود السخرية لديه ، مثلما تظهر في السرعة الستندالية المعروفة التي تتيح له أن يرتب اغراءً أو جريمة قتل في غضون جملتين وجيزتين . لقد لاحظ نقاد المنظور جميعاً تركيزه على اللحظة في إطار الانقطاع الناشيء . ويصف جورج پوليه ذلك ، من بين آخرين ، وصفاً جيداً بقوله :

«ليس في لحظات ستندال السعيدة بحقٍّ ، لحظة ترتبط بسواها من اللحظات لكي تشكل معها كلية متصلة من الوجود المتحقق ، كما نجدها دائماً تقريباً ، على سبيل المثال ، لدى شخصيات فلوبير أو تولستوي أو توماس هاردي أو روجيه مارتان دي غار. إذ يبدون جميعاً وفي جميع الأوقات ، يرزحون تحت عبء ماضيهم (بل يحملون

مصيرهم المقبل) أيضاً على أكتافهم . لكن العكس يصحّ على شخصيات ستندال ، حيث يعيشون في حاضرهم الآنيٍّ حصراً ، وهم متحررون تماماً من كل ما لا ينتمي لهذه اللحظات . فهل يعني ذلك إنهم يفتقرون إلى بعد جوهري ، أو تماسك معين ، هو تماسك البقاء ؟ ممكن ...»[٦٩] .

يصح هذا الكلام على ستندال الساخر ، الذي وصف بوليه نماذجه التأملية وصفاً عميقاً في بقية مقالته ، وإن لم يستخدم مصطلح «السخرية» أبداً . أمّا في «دير بارم» على الخصوص فواضح أنّ هناك لحظات تأملية بطيئة تزخر بأحلام اليقظة والاستباق والتذكر . ويفكر المرء هنا بعودة «فابريس» إلى مدينته الأصلية والليلة التي يقضيها هناك في برج الكنيسة[٧٠] ، كما يفكر في الحكايات الغزلية الشهيرة في برج السجن الشاهق . لقد بيّن ستيفان غيلمان[٧١] ، بياناً مقنعاً ، كيف أنّ هذه الحكايات ، إلى جوار مثيلاتها الكثيرة في الأعمال الأدبية السابقة ، هي حكايات امثولية وشعارية em-blematic ، تماماً مثلما رأينا في حدائق جولي في «هيلوئيز الجديدة» . وقد أوضح غاية الوضوح ، كيف أن هذه الحكايات تريد أن تستبق تصوير الأحداث ، وتضفي على الرواية بقاءً لن يستطيع تقطع السخرية staccato ، تحديداً ، أن يحققه . ويبقى أن نقول أنّ هذا الدمج الناجح بين الامثولة والسخرية يحدد أيضاً مادة المضمون في الرواية ككل ، أعني حبكة الامثولة الضمنية . تروي الرواية قصة عاشقين ، شأنهما شأن بسيخة وايروس ، لن يسمح لهما بالتماس الكامل أبداً ، وحين يكون بوسع كلٍّ منهما أن يرى الآخر ، تظل تفصل بينهما مسافة لا تردم . وحين يستطيعان لمس بعضهما ، فيجب أن يكون ذلك تحت ستار ظلمة فرضها عليهما قرار عشوائي أهوج ، هو قرار آلهة ما . وهذه الأسطورة هي أسطورة المسافة التي لا تُقهر ، التي تطغى دائماً على الذاتين ، وهي ترمز إلى المسافة الساخرة التي كان ستندال الكاتب دائماً يعتقد أنها تطغى على هوياته الصريحة والمستعارة . ومن حيث هي كذلك ، تؤكد من جديد على تعريف شليغل للسخرية بوصفها تطفلاً دائماً ، وتميز هذه الرواية بوصفها واحدة من روايات الروايات القليلة ، أي بوصفها امثولة السخرية .

مأزق
النقد
الشكلاني

ما إن يدخل المشهدَ النقديَّ جيل جديد ، حتى يكشف بعض العسر عن نفسه فيِ ساحة النقد الأدبى الفرنسى ، ودفعة واحدة يطغى الارتياب فيه على القضايا المنهجية الجذرية ، وكذلك فى الطبيعة التجريبية أو السجالية للأعمال المتعددة الحديثة ، يؤكد مقال رولان بارت الطويل ، مثلاً ، « الكتابة فيِ درجة الصفر »[1] نزعته الارهابية ، ويلجأ كتابا جان بيير ريشار « الأدب والحس » و« الشعر والعمق »[2] ، إلى منهج تتخذ فائدته النسقية والشمولية أبعاداً شكلية للبيان ، وهو انطباع يعززه المؤلف لاحقاً فى مقدمته ، وكذلك فى مقدمة جورج پوليه ، اللتين تركز كلتاهما على معارضتهما للمصطلحات النقدية الأخرى . ويقف پوليه وريشار ، صراحةً ، على طرف نقيّض مع بلانشو باسم نقد كان رواده الأوائل مارسيل رايمون وألبير بغوين ، ونجد دعائمه الفلسفية لدى باشلار وجان ڤال وسارتر ، وذلك ما كان يشكل تجمعاً يستوجب لدى كلّ واحد منهما بعض التحفظات والتحوّطات . ولكنهما يعارضان ، ضمناً ، المناهج الدراسية الفلسفية والتاريخية فى الجامعات ، بدءاً من الشرح التقليدى للنص إلى كتابات « ايتامبل » وكذلك الاتجاهات السائدة الأخرى : أعمال جان بولان ، النقد الماركسى ، تاريخ الأفكار ... الخ . فهذه الاتجاهات جميعاً – وهناك غيرها – تتبادل التعارض والاختلاف .

فى الولايات المتحدة ، تبدو وضعية النقد أكثر استقراراً . فمن المعروف منذ سنة ١٩٣٥ تقريباً ، وعلى طول المقاربات التقليدية للنقد ، من أمثال التاريخي والاجتماعيِ والسيريِ والنفسيِ ، كان قد تبلور اتجاه يرى أنه لايمكن الاتفاق على المقدمات ، ما لم تتشكل مدرسة أو حتى جماعة متجانسة . ويعُرفَ هؤلاء المؤلفون على العموم باسم « النقاد الجدد » (وإن لم يكن هذا المصطلح ليشير ، مرة أخرى ، إلى جماعة واضحة المعالم) ، ويمكن إدراجهم تحت جناح هيمنة النقد « الشكلانيِ » ، وهو المصطلح الذى نريد أن نوضحه هنا . وقد حظيت هذه الحركة بتأثير ملحوظ فيِ المجلات والكتب ، وبخاصة فيِ المناهج الجامعية ، إلى حدّ أنه يحق للمرء الحديث عن عقيدة شكلانية

قويمة . وفي بعض الحالات ، فقد تدرّب جيل بكامله على هذا التناول للأدب ، دون أن يثير إنتباه سواه .

صحيح أن هذا الجيل ما إن ثاب إلى نفسه ، حتى صار ميالاً إلى الانقلاب على التدريب الذى تلقاه ، وكان هو من نتاجه . وقد استجدت مؤخراً ، هجمات على مناهج النقد السائدة ، ودعوات لاكتساحة نظيفة ، وانطلاقة جديدة . ويصعب البتّ ما إذا كانت هذه الدعوات نذر استجابة عامة ، أم مجرّد حوادث فردية ومنعزلة . لكن حتى لو كان النقد الشكلاني قد بوغت على حين غرة ، فقد قدّم إسهاماً ملحوظاً ، من الجانب الإيجابي ، بانكبابه على تصفية تقنيات تحليلية وتعليمية أفضت إلى طرق متميزة في التفسير ، ومن الجانب السلبي ، بتأكيده قصور المنهج التاريخي كما مورس في الولايات المتحدة . لكنّ أهميته من الناحية النظرية تتعدى ذلك ، إذ يفضى به تطوره الداخلى إلى وضع مفهومه عن العمل الأدبي الذي أقيم عليه ، ضمناً ، موضع السؤال والاستفهام . ولتطوره قيمة الانذار الأولي بالنقد الفرنسى الجديد ، مادام هذا ، ولا سيمّا في حالة رولان بارت ، يبدو متحركاً باتجاه الشكلانية ، التي لا تختلف عن النقد الجديد بشيء ، برغم المظاهر السطحية الخادعة . فضلاً عن ذلك ، فله قيمة توضيحية فيما يخص النقد الأنطولوجي (الوجودي) لأنه ينبثق ، بطريقة شديدة الوضوح ، من نظرية قائمة على مسلمات فلسفية خفية أو غير واعية ، قليلاً أو كثيراً . والنقد الجديد ، بقصوره ، يخرجها إلى السطح ، وهكذا يفضي إلى أسئلة إنطولوجية أصيلة .

لقد قيل إنّ النقد الشكلاني الأمريكي كلّه يتمحور حول أعمال اللغوي وعالم النفس الانجليزي آ . أ . ريتشاردز[٢] وهذا التأكيد ، كصيغة تاريخية موضع شك ، لأنّ العلاقات المتبادلة بين النقد الانجليزي والنقد الأمريكي تصير أكثر تعقيداً بوجود خيوط خالصة المحلية على الجانبين ، ولكنه من الصحيح بالتأكيد أنّ نظريات ريتشاردز قد وجدت لها أرضاً خصبة فى الولايات المتحدة ، وأنّ جميع أعمال النقد الشكلاني الأمريكي تحوطه بمنزلة خاصة .

تتمثل مهمة النقد لدى ريتشاردز في الامساك ، حقاً ، بالقيمة الدالة للعمل ، أو معناه ، أي أنّ هناك تطابقاً بين التجربة الأصلية لدى المؤلف والتعبير المنقول عنها . ويكمن عمل الإحكام الشكلي ، لدى المؤلف ، في تركيب بنية لغوية تتطابق قدر الإمكان مع التجربة الأولية . وما أن يقيم المؤلف هذا التطابق حتى يوجد لدى القارىء أيضاً ، وحتى يمكن أن يحدث ما يُسمى بالتوصيل .

مهما تكن التجربة الأولية ، فإنها ليست بحاجة إلى شيءٍ ما « جماليٍ » خاص بها . فالفن يجد تسويغه بوصفه صوناً للحظات في « حياة أُناس استثنائيين استُنفرتْ سيطرتهم وقدرتهم على التجربة إلى أقصى درجاتها »(٤) . وتتمثل مهمة الناقد في الرجوع على خطى رحلة المؤلف وتتبعها من جديد . فهو ينطلق من دراسة حذرة ودقيقة للشكل الدال متجهاً صوب التجربة التي أفرزت ذلك الشكل . ولا يتحقق الفهم النقدي الصحيح إلا حين يصل إلى مجموعة من التجارب التي تتجلى من خلال القراءة ، بحيث تبقى هذه التجارب قريبة بما يكفي من التجربة أو التجارب التي بدأ بها المؤلف . يمكن ، إذن ، تعريف القصيدة مثلاً بأنها سلسلة من التجارب التي تتشكل في داخل هذه المجموعة ، وما دامت احتمالات الخطأ متعددة عند القيام بمثل هذه المهام التحليلية ، فقد انصرف سعي ريتشاردز إلى إحكام تقنيات مناسبة لتحاشي الأخطاء . ولكن ما من شك في أنه يمكن مع كل حالة التوصل إلى إجراء صحيح .

تنطوي هذه النظرية ، التي يبدو أنّ الحس المشترك يحكمها ، في حقيقة الأمر ، على بعض المسلّمات الأنطولوجية المشكوك فيها ، لا ريب أن أبرزها الفكرة التي ترى أن اللغة ، الشعرية أو غيرها ، يمكنها أن تقول أية تجربة ، مهما يكن نوعها ، حتى لو كانت مجرّد إدراك حسي بسيط . فلا تنطوي عبارة (أرى قطة) ، ولا قصيدة (القطط) لبودلير ، على تجربة هذا الادراك الحسي بالكامل . بل يمكن القول إنّ هناك وعياً بالادراك الحسي لهذا الموضوع ، وتجربة بهذا الوعي ، غير أنّ إيجاد « لوغوس » لهذه التجربة ، وإيجاد شكل لها ، في حالة الفن ، يواجه مصاعب جمة . ونحن مباشرة ما أن نضع المرتبة الوجودية للتجربة موضع السؤال ، حتى نستخلص منها في الغالب تأملياً ما يظهر فيها المعطى الأول ، أي أنّ اللغة تشكلّ التجربة وتكوِّنها بدلاً من احتوائها والتأمل فيها . ونظرية الشكل المكّون شيء يختلف كلياً عن نظرية الشكل الدال . إذ لم تعد اللغة وساطة بين الذاتيات ، بل بين الوجود being واللا – وجود non - being . هكذا تكف مشكلة النقد عن أن تكون اكتشافاً لأية تجربة يشير إليها الشكل ، بل كيف يشكّل الشكل عالماً ، أو كليةً شاملة من الموجودات التي لا توجد بغيرها تجربة . فلم يعد السؤال سؤال المحاكاة ، بل سؤال الخلق ، ولم تعد المسألة مسألة اتصال ، بل مسألة مشاركة . وحين يصير الشكل موضوعاً للتأمل لدى شخص غائب يريد أن يصوغ به تجربته في الإدراك الحسيّ ، فإنّ أقلَّ ما يُقال أنّ هذه

المخاطرة ستكون بعيدة جداً عن التجربة الأصلية . إذْ بين القطة الأصلية ، وتعليق الناقد عن قصيدة بودلير ، تكون قد حدثت أشياء كثيرة .

مع ذلك ، يسلِّم ريتشاردز باستمرارية كاملة بين الاشارة والشيء المشار إليه(٥) . فمن خلال الاقتران المتكررّ ، تأتي الاشارة لتحلّ محلَّ الشيء المشار إليه ، ويصير الوعيِ شعوراً بـ « جزء مفقود من الاشارة ، أو بعبارة أدقّ ، بكل ما من شأنه أن يُكمل الاشارة كعلة » (٦) . القطة هى علة الشعور الذى يدرك القطة : فنحن حين نقرأ كلمة « قطة » ، نعيِ الإشارة « قطة » بقدر ما تشير وتحيل إلى علة هذه الاشارة . ثمّ يضيف ريتشاردز بعد ذلك مباشرة أنّ هذا الشعور ، لكي يكون محدّداً ، كما هى التجربة بالضرورة ، لابدَّ أن تُحقِّق اللغة تحديداً مكانياً وزمانياً ، فتعنيِ ضمناً « هذه القطة هنا والآن » . لكن إلى ماذا تُحيل كلمتا « هنا » و « الآن » – ناهيك عن كلمتيِ « أن تكون to pe » . الحاضرتين ضمناً دائماً – سوى إلى مكان وزمان عام يسمح بهذه « الهنا » وهذه « الآن » ؟ هكذا تتحول علة إدراك الاشارة ، فى الأقل ، إلى موضوع يُضاف إليه الزمان والمكان ، علاوة على ، علاقة سببية محدّدة بين الموضوع والزمان والمكان . وحين نقرأ كلمة « قطة » نحن ملزمون بأن نبنيِ عالماً بكامله لكيِ نفهمها ، فيِ حين لا تقتضى منا التجربة المباشرة هذا الاقتضاء . وها نحن ننساق راجعين إلى مشكلة التشكيل ، التيِ لا يبدو أنها بزغت للوجود أمام ريتشاردز (٧) .

يصرّ ريتشاردز باستمرار على كون النقد لا يُعنى بأيِ موضوع ماديِ معين ، بل بشعور (أو تجربة) هذا الموضوع ويستشهد بـ « هيوم » بهذا الصدد : « ليس الجمال خاصية فى الأشياء ذاتها ، بل هو يوجد فيِ العقل الذيِ يتأملها فقط » (٨) . إذن ، فالشكل بوصفه موضوع تأمل الناقد ، ليس شيئا ، لكنه يقف معادلاً للتجربة . والشيء الموصوف أو المرسوم أو المنحوت هو الموضوع المعطى أولاً ، أنه إشارة تجربة الوعيِ بذلك الشيء . لكن ما دام الشكل تقليداً لتجربة عقلية عبر وسيط ماديِ (اللغة أو اللون أو الرخام) ، فمن المشروع لمن يراقبه أن يعامله على أنه موضوع دال يحيل إلى تجربة عقلية قبلية Prior . وبهذا المعنى يستطيع المرء أن يتحدث عن موضوع – شكل لدى ريتشاردز . ويستطيع أن يتفهم أيضاً زعمه المتواصل فيِ أن اللغة الشعرية تأثيرية خالصة ، وبالتالى فهيِ لاتفضيِ إلى معرفة ، ما دامت ليست لها قيمة مرجعية يمكن

التحقق منها فيِ الاحالة إلى موضوع خارجيِ . أمَّا الناقد الذى يريد أن يفهم فهماً صحيحاً التجربة المنقولة له ، فإنّ العمل نفسه هو موضوع للمعرفة ، ما دام يحترم فحواه التأثيرية حصراً .

قد يكون الطريق الذيِ سلكه رولان بارت مختلفاً ، لكنّ نقطة انطلاقه واحدة . فهو أيضاً يعرُف الكتابة ، أو الشكل ، بوصفه تأملاً وفياً لتجربة الكاتب الخرة والدالة . صحيح أنّ الشكل لديه شفّاف ، وإن لم يكن شيئاً موضوعياً بالضرورة ، بل حين تحرر الأفعال الانسانية تاريخياً . فهو موضوع ، لكنه ليس موضوعاً للتأمل ، ويتحوّل مسعى الفنان واختياره للشكل إلى قضية إشكالية ، لحظةً بتْر هذه الحرية . أيِ أنّ أيّ تضييق على الاختيار الحر للتجربة يقتضيِ تسويغاً للشكل المنتقى ، وهذه عملية يعنيِ أثرها النهائيِ موضعة أصلية للشكل . لقد نشأ مفهوم ريتشاردز عن الموضوع – الشكل من مسلّمة عن استمرارية كاملة للشعور مع معادلاته اللغوية ، أمّا بارت ، فينطلق من ناحية أخرى من موقف تاريخي . لكنّ النتيجة واحدة ، من وجهة نظر نقدية ، ما دام النقد فيِ كلتا الحالتين يبدأ وينتهيِ بدراسة الشكل . ليس من ريب أن هناك مفترق طرق فيِ النهاية ، حيث المرحلة القادمة لدى ريشاردز هيِ الوصول إلى أخلاقية نفعية ، بينما هيِ لدى بارت فعل ثوريِ .

لكننا فيِ الوقت الحاضر معنيون بقضايا المنهجية النقدية ، ويتضح من الشواهد التيِ يقدمها بارت (وهيِ استعمالات الزمن الماضيِ فيِ الرواية ، وضمير الشخص الثالث الغائب لدى بلزاك ، والأسلوب « الواقعي » عند غاروديِ ، وأنا أترك جانباً كتابه عن « ميشيليه ») بأنَّ تحليلاته على مقربة شديدة من تحليلات ريتشاردز وأتباعه . بل كان فيِ مستطاعه ، فيِ الحقيقة ، أن يستفيد من مستودع التقنيّات الذيِ تتضمنه أعمالهم فيِ الإعداد « لتاريخ الكتابة » الذيِ أعلن عنه .

يهتديِ ريتشاردز بأصوله فيِ البحث التربويِ فيِ جامعة كامبرج(٩) ، ويستمد منهجُه كثيراً من تأثيره من قوته التعليمية التيِ لا تُجمد . ويسمح مفهومه عن الشكل ، فيِ وقت واحد ، بتطوير مفردات نقدية ذات قوة علمية فيِ الغالب ، وبإحكام تقنيات تحليلية محبوكة بيسر ، تحوزعلى حسنـات تفسير النص explication de text ، ولا تخذل حرية الخيال الشكليِ من ناحية أخرى . إذ حين يقترح هذا المنهج وجود مناخ أخلاقيِ متوازن ومستقز ، فإنّه يُطمئنُ النقد أيضاً . وحين يهبط باللغة الشعرية إلى

مستوى لغة التوصيل ، ويأبى أن يُضفيِ على التجربة الجمالية أيَّ فرق عن بقية التجارب الانسانية ، فإنه يعارض أية محاولة لإسناد وظيفة بالغة الرفعة للشعر ، بينما يظلّ يحتفظ له بنضارة الابتكار وأصالته .

لكن ما الذى يحدث حين يدرس المرء الشعر عن كثب متابعاً هذه التعليمات ؟ نعثر على الإجابة المذهلة فيِ أعمال وليم إمبسون ، تلميذ ريتشاردز اللامع (١٠) . لقد طبق إمبسون ، الذيِ كان شاعراً ، بل قارئاً بالغ الرهافة أيضاً ، مبادىء ريتشاردز بإخلاص على مجموعة من النصوص مستقاة ، أساساً لاحصراً ، من شكسبير والشعراء الميتافيزيقيين فيِ القرن السابع عشر . ومن أوّل شاهد يدرسه فيِ كتابه « سبعة أنماط من الغموض » تأتيِ النتائج مُقلقة . وهو بيت من إحدى سونيتات شكسبير ، يفكر الشاعر فيه بالشتاء ، لكيِ يستحضر الزمن الغابر ، أو بعبارةٍ أدقّ ، يفكر بغابة فيِ الشتاء يقول إنها تشبه :

Bare ruined choirs, Where late the sweet birds sang.

مسارح خربة عارية ، حيث كانت تغنيِ الطيور الحلوة (١١) .

يتمّ التعبير عن هذه الفكرة باستعارة نحسّ باكتمالها مباشرة . ولكن لو سأل المرء ما التجربة المشتركة التيِ توقظها الغابة والمسارح الخربة ، فلن يجد تجربة واحدة فقط ، بل تجارب لا حصرِ لها . ويسجل امبسون دزينة منها ، غير أنّ هناك تجاربٍ أخرى لم يذكرها ، من المستحيل أن نقرر أيها كان مهيمناً فيِ ذهن الشاعر ، وعند أيٍ منها يجب أن نتوقف . ما تقوم به الاستعارة هو العكس فعلاً : فبدلاً من إقامة توازن بين تجربتين ، وبالتاليِ تثبيت الذهن على هجعة استواء راسخ ، تنتشر التجربة الأولية على عدد لا حصر لها من التجارب المرتبطة بها التيِ تفيض عنها . وعلى شكل اهتزاز ينشر بغير ما تناهٍ عن المركز ، تُمنح الاستعارة القدرة على وضع التجربة فيِ قلب العالم الذى تولده . فهيِ توفر الأرضية أكثر مما توفر الإطار ، وتهب استبطاناً لاحدَّ له يسمح بتحديد شيءٍ معين . تنثر التجربة فرادتها ، وتفضيِ إلى دوار يصيب الذهن . وبدلاً من أن تحيل الاشارة الشعرية إلى شيءٍ خارجيٍ لعلّه السبب فيها ، تقحم فعالية تخييلية لا تحيل إلى شيءٍ معين بذاته . فـ« معنى » الاستعارة أنها لا « تعنيِ » شيئاً محدداً .

وهذا أمر إشكالي بوضوح . إذْ لو كانت استعارة بسيطة كافيةً لاقتراح عددٍ لامتناهٍ من التجارب الأولية ، وبالتالي لاقتراح عدد لامتناهٍ من القراءات ، فكيف نستطيع أن نقضي حياتنا استناداً إلى نصيحة ريتشاردز في أن نحمل تجربة القارىء على التضافر مع التجربة النمطية المعزوة للمؤلف ؟ وهل نستطيع أن نتحدث هنا عن اتصال ، في حين يقتضي أثر النص تحوّل وحدة مكتملة واضحة الملامح إلى تعدد وكثرة يجب أن يظلّ عددها الفعلي غير مبتوتٍ فيه ؟ تزداد محاججة امبسون وضوحاً ، وهي تتقدم من الأمثلة البسيطة إلى الأمثلة الأكثر تعقيداً ، ويظهر جلياً لديه أنّ الغموض الجذرى جزء مكوّن للشعر بأسره . ويظلّ التطابق بين التجربة الأولية وتجربة القارىء أمراً إشكالياً إلى الأبد ، لأنّ الشعر يجترح كائناتٍ جزئية مخصوصة في عالم لم يتبلور بعد ، كمهمة لابدّ من إنجازها .

وليس كلّ أنواع الغموض من هذا النمط الأساسي . بل إن بعضها أشكال دالة خاصة ، ووسائل مكثفة لتحقيق توازن واقعي ، أو ذكر بنى عقلية محددة باكتمال على نحو سريع . وتأويل النص ، في مثل هذه الحالات ، مهما تكن درجة تعقيده ، هو في الأساس مسألة تركيز وذكاء بحثاً عن دلالة دقيقة . فهو ينتهي إما بقراءة مفردة متخفية بصورة تعدد بادي للعيان ، أو بمركب مسيطر عليه ، حتى حين يكون متناقضاً ، من الدلالات التي يجب كشف النقاب عنها . وقد يكون هذا النمط الأخير من الغموض مماثلاً لتوضيح المقاصد في سونيتات مالارميه الهرمسية بوصفها قصائد شبقية خالصة ، أو أخروية خالصة ، وهذه قراءة مشروعة وممكنة في كثير من الحالات ، بشرط أن يضيف المرء بعدها مباشرة أنها شيء مختلف عن التأويل ، وأنّ مالارميه كان يسعى إلى تحقيق هذا الحضور ذى الطبقات المتعددة للدلالات المختلفة تماماً . وكثيراً مايرد هذا النمط من الشكل في الشعرالإليزابيثي والميتافيزيقي ، مثلما في أيّ شعر متأنق أو باروكي ، وهو ما يتماشى مع مشروع ريتشاردز في فكّ الألغاز . وفي هذه المنطقة يمكن العثور على بعض إنجازات النقد الشكلاني الأكثر مدعاة للملاحظة .

وبرغم أن امبسون ، لا يبيّن أوجه الاختلاف الأساسية بين أنماط الغموض السبعة لديه ، فمن الواضح أن خمسة منها تقع تحت هذا الصنف من الغموض الزائف المسيطر عليه ، وأنّ الأول والأخير فقط يرتبطان بالخاصية الجذرية للغة الشعرية .

إنّ أية جملة شعرية، حتى تلك الخالية من الصنعة أو اللطافة الباروكيه، لابُد أن تشكل ، بسبب كونها شعرية ، كثيرة لاحدّ لها من الدلالات ، التي تنصهر جميعاً في وحدة لغوية مفردة ، تلك هي النمط الأوّل . لكن مع تقدم بحث امبسون ، يحصل تزايد ظاهر فيما يسميه بالاضطراب المنطقي لأمثلته ، حتى ينفجر الشكل ، في النمط السابع والأخير من الغموض ، تحت أبصارنا . ويحدث ذلك ليس فقط حين ينطوي النص على دلالات متميزة وحسب ، بل على دلالات تتنافى مع بعضها ، خلافاً لإرادة المؤلف . وهنا ينجلي للعيان تقدم امبسون وراء تعليمات أستاذه . إذْ يطّور الفصل السابع ، تحت المظهر الخارجي لقائمة الشواهد التوضيحية العشوائية البسيطة ، فكرةً لم يَشَأْ ريتشاردز أن يتأمل فيها . وهي أنّ الغموض الشعري الحقيقي ينبع من التقسيم العميق للوجود نفسه ، ولا يفعل الشعر شيئاً سوى بيان هذا التقسيم وتكراره . لم يدركْ ريتشاردز وجود الصراعات ، لكنه استشهد بكوليرج ، بمالا يخلو من تبسيط ، لكي يلجأ إلى الفكرة المُطَمئنة عن الفن بوصفه توفيقاً ومصالحةً بين المتناقضات (١٢) . أمّا ذهن امبسون الأقل صفاءً فلم يكنْ ليرضى بهذه الصيغة. يقول في حاشية أضافها إلى النص : « قد يقال إنّ التناقض لابدَّ أن يشكّل وحدة أوسع ، نوعاً ما ، إذا كان الأثر النهائي مقنعاً . غير أن عبأ المصالحة يمكن أن يُلقى بقوة على كاهل مَن يتلقاه في النهاية »(١٣) . أي على القارىء ، لأنّ المصالحة لا تحدث في النص . والنص لايحلّ الصراع ، بل يكتفي بتسميته . وهكذا لا يمسُ الشك طبيعة الصراع . لقد أعدَّنا امبسون لمثل هذا الموقف بقوله : « إنه [: النص] حيرة وبنية معاً ، شأنه شأن رمز الصليب » (١٤) . وهو يُنهي كتابه بقصيدة استثنائية لـ « جورج هربرت » عنوانها « التضحية » ، تتكونَ من مونولوج أطلقه المسيح وهو على الصليب ، لازمتها مستقاة من « مراثي إرميا » (١، ١٢) : « أما إليكم يا جميع عابري الطريق تطلعوا . وانظروا إن كان حزن مثل حزني الذي صُنعُ بي ، الذي أذلّني به الربُّ يوم حموِّ غضبه » .

لايمكن حلّ هذا الصراع إلاّ عن طريق تضحية عُليًا ، إذ لا مخرج أقوى منها لبيان استحالة وجود حقيقة متجسدة وسعيدة . إن الغموض الذى يتحدث عنه الشعر هو الغموض الجذري الذى يسود بين عالم الروح وعالم المادة الواعية . فلكي تهبط الروح إلى الأرض ، لابدَّ أن تتحول إلى مادة واعية ، لكنّ هذه الأخيرة لا يميّزها إلا فناؤها في العدم . هكذا لا تستطيع الروح أن تتطابق مع موضوعها ، ويظلّ هذا الانفصال مبعث حزنٍ لاينقطع .

يُلقي امبسون الضوء على هذا الجدل ، الذي هو جدل الشعور الشقي ، من خلال شواهد منتقاة جيداً ، يبدأ بقصيدة كيتس Ode to Melancholy « أغنية السوداوية » ، وهو انتقاء جيد ، لأنّ كيتس عاش هذا التوتر بعمق ، وفي صميم وجوده in its very substance ويُفضي نموّ شعوره هذا في الغالب إلى انقلاب ينتزعه من انطباع حسي سعيد ومباشرة إلى معرفة مؤلمة . فحزنه حزن مَن لا يعرف المادة إلاّ حين يفقدها . وبالتالي يتسبب الحبّ لديه بموت المحبوب مباشرة . يضيء أمبسون هذه الإشكالية بإيراد نصوص صوفية من القرن السابع عشر توضح أن السعادة الروحية لا تُدرك إلاّ من خلال الأحاسيس ومن خلال المتع المادية التي كان كيتس يعرف هشاشتها المأساوية معرفة جيّدة . يقف الانسان في محنة حقيقية أمام الله ، وهو يجازف بتدميره ، مدفوعاً بإرادة « معرفته » ، إنه يشعر بالحسد من المخلوق الطبيعي الذي هو فيض الوجود المباشر . وتتعرض إحدى سونيتات شاعر الجزويت « جيرارد مانلي هوبكنز » لعذاب هذه الحيرة . وليس من شك أنّ نبرة « جوج هربرت » الصافية تنقل نوعاً من الاطمئنان وراحة البال ، لأنه أراد أن ينقل في قصيدته هذه التناقضات والمغالطات إلى جانب وحشيتها وغرابتها . ولكن يجب أن نضع في حسباننا أنّ بطله لم يكن إنساناً ، بل ابن الله ، وأن كشف خطأ الانسان وبؤسه قد أُحيل إلى المؤخرة . وها قد ابتعدنا كثيراً عن عالم ريتشاردز ، حيث لا وجود لخطأ ، بل مجرّد سوء الفهم . وقد أفضى بامبسون بحثُه ، مدفوعاً بأعباء تفكيره بمعضلات لا يمكن تجاهلها ، إلى طرح أسئلة أكثر اتساعاً . فبدلاً من التركيز على تفصيلات الشكل الشعري ، كان لابدَّ أن يتأمل من هنا فصاعداً في الظاهرة الشعرية بذاتها : تلك الظاهرة التي يبدو حقاً أنها تستحق هذا النوع من الانصراف ما دامت تؤدي ، طوعاً أو كرهاً ، إلى منظورات غير متوقعة عن مقدار تعقيد الانسان .

لم تُطرح هذه الأسئلة الأكثر اتساعاً في الفصل الارتجالي الأخير من « سبعة أنماط من الغموض) ، بل طرحت في كتاب لاحق نشره أمبسون بعد ذلك ببضع سنين . ولعلَّ نبرة العرض ، وانتقاء الأعمال المشروحة في كتاب (صور من الأدب الرعوي) تقود إلى افتراض أنه باشر بدراسة شكل من بين أشكال أدبية أخرى ، وأن هذه الدراسة ستشفعها دراسات أخرى ذات مسحة مشابهة ، عن التراث الملحمي ، أو لنقل ، عن التراث المأساوي . غير أن التأمل في موضوعة الكتاب المركزية ، كما تتضح في تعليقه على قصيدة « أندرو مارڤيل » الشهيرة « الحديقة » (الفصل الرابع) يبيّن

بجلاء أنّ هذا الافتراض بعيد عن الواقع . وتأتي المقطوعة المركزية (الاستروفة) للقصيدة لكي تصف المعضلة التي انتهى عندها كتاب امبسون السابق ، ألا وهي معضلة علاقات التناقض بين وجود الطبيعة ووجود الوعي :

The Mind, that Occan where each keind

Does straigth its own resemblance find;

Yet it creats, transcending these

Far other worlds, and other Seas,

Annihilating all that's made

To a green thougth in a green shade.

العقل ، ذلك الخضمّ يجد فيه

كل صنف ضريبه مباشرة ،

لكنه لايكفّ عن الخلق ، متخطياً

تلك العوالم النائية الأخرى ، والبحار الأخرى ،

ماحقاً كلَّ ما أُعدّ

لفكرةٍ نضرة في ظلٍّ وارف .

يحدّد الغلاف الجدلي لهذه المقطوعة ما يسميه امبسون بالتقليد الرعوي . إنه حركة الوعي ، وهو يتأمل في الموجود الطبيعي ، فيجد نفسه منعكساً ، بالكامل ، في أكثر أوجه الطبيعة Phusis خصوصية . غير أنّ الانعكاس ليس بتطابق أو تماهٍ ، ولذلك يتحوّل الانطباق البسيط بين العقل والطبيعة إلى مخاض جديد ، لا إلى تسكين وتهدئة . فلا يسترد العقل توازنه إلاّ بالهيمنة على الآخر المكمّل له . هكذا تجيء الفعالية السلبية في الجوهر للفكر بأسره ، ولا سيما الفكر الشعري : « محقاً لكلّ ما أعدّ » . ويعزّ بيان ذلك بمزيد من القوة . غير أنّ اللجوء إلى النعت المقيّد modifier

(النضر ، الوارف : green) ليعادل ما يخلقه الفكر بعدئذ ، يقدّم من جديد عالم البراءة الرعوي ، عالم « الطبيعة النامية ، الدائمة ، المتواضعة ، التي تمدّ كلّ شيء بأسباب الحياة ، ويجب أن يرجع إليها كلّ شيء » (١٥) . تقدّم الطبيعة من جديد في اللحظة نفسها التي يقال فيها أنّ هذا العالم قد مُحِق . فغضارة الفكر المتبرعم ونضارته لاتستطيع أن تشير لنفسها إلا من خلال ما تدمره في طريقها .

ما التقليد الرعوي ، إذن ، إن لم يكن الانفصال الابدي بين العقل الذي يميّز وينفي ويشرّع ، وبساطة الطبيعة الأصلية ؟ وهو انفصال إمّا أن يُعاش كما في شعر هوميروس الملحمي (الذي يشير إليه امبسون شاهداً على شمولية تحديده) أو يتمّ التفطن إليه بوعي كامل لنفسه كما في قصيدة مارفيل . وليس من شك في أن الموضوعة الرعوية ، هي في حقيقتها ، الموضوعة الشعرية الوحيدة ، أي إنها الشعر نفسه . وتحت عنوان خادع لدراسة نوعية ، كتب امبسون انطولوجيا الشعري فعلاً ، لكنه أخفاها ، كما هي عادته ، في مادة غريبة في شأنها إخفاء ما هو جوهري .

في ضوء هذا ، ما الرابطة بين هذه التأملات والفصل الأول من الكتاب المعنون بـ « الأدب البروليتاري » ، الذي يستخلص في النهاية ، وبطريقة فيها ما يكفي من المغالطة ، أن الفكر الماركسي فكر رعوي متنكر ؟ تستمد الماركسية جاذبيتها من المصالحة التي تعد بها ، بنية خالصة ، ولكن أيضاً بابتسار ساذج . يقول امبسون : « لا أعني القول إن الفلسفة [الماركسية] على خطأ ، لأن قضية الرعوية تنوولت من الأفكار الفلسفية ذاتها كما في الأدب البروليتاري ، بل الفرق بينهما أنها تنتقل إلى المطلق بابتسار أقل » (١٦) . فالاشكالية الرعوية ، التي تتحول إلى إشكالية الوجود ذاته ، يعيشها الفكر الماركسي في عصرنا كما يعيشها أي فكر أصيل . فالماركسية ، بما تحثّ عليه إن لم يكن بما تدعو إليه صراحة ، هي في آخر الأمر فكر شعري يفتقر إلى الصبر على متابعة نتائجه حتى نهاياتها القصوى . وهذا ما يفسّر لماذا يضع كتاب امبسون ، المكرّس بكامله لموضوعتي الانفصال والاغتراب ، نفسه منذ البداية تحت درع الماركسية ، فهي تشكل نقطة التقاء يؤكدها التناقض في الجاذبية التي مارستها على جيلنا إشكالية الشعر ، والحل الذي تقترحه الماركسية لها (١٧) .

بعد البدء من هذه المقدمات الجمالية الشكلانية الصارمة ، يستعد امبسون لمواجهة السؤال الانطولوجي . وبفضل هذا السؤال يقف محذّراً ضدّ بعض الأوهام الماركسية . فمشكلة الانفصال تلازم « الوجود » باستمرار ، وهذا يعني أنّ أشكال الانفصال الاجتماعية تستقي وجودها من مواقف انطولوجية وميتافيزيقية . فالانقسام يبقى ما بقي الشعر : « لكي ينتج الفنان فناً بروليتارياً ، عليه أن يكون مع العمال في الوقت نفسه ، لكنّ هذا أمر مستحيل ، لا لأسباب سياسية ، بل لأنّ الفنان لن يكون مع العامة أبداً » (١٨) . تجد هذه النتيجة مستندها في دراسة ضليعة جداً ، يصعب الدخول في سجال معها مادامت قد تأصلت في التقليد المضاد . وتبرز نقداً لا يُدحَض في الموقف الاستباقي لرولان بارت ، الذي يمثل الانفصال لديه ظاهرة تقبل تحديد تأريخ دقيق لها . يقول بارت : « لأنه لا توجد مصالحة (أو توفيق) في المجتمع ، فإنّ اللغة التي هي ضرورة للكاتب ومتجهة له بالضرورة ، تكوّن شرطاً ممزقاً له » (١٩) . وقد حاول ، في كتابه عن « ميشيليه » وفي مواطن أخرى ، أن يُظهر الهاوية المفروضة اجتماعياً التي تحتجز الكاتب الحديث في استبطان داخلي يكرهه . يوجد الكاتب الحديث في نوع من النقلة التاريخية التي يؤشر بارت حدودها بابتكار أسطورة الشكل الأحادي الأصيل لدى الكلاسيكية - غير أنّ أية دراسة أمبسونية لراسين ستسارع إلى التخلي عن هذا الوهم - وأسطورة مستقبلية عن « فردوس آدمي جديد لا تعود فيه اللغة مغتربة » (٢٠) . وهذا شاهد جيد على التداعي الشامل إلى فخ الفكر « الرعوي » النافد الصبر ، أعني : الشكلانية والتاريخية الزائفة واليوتوبية .

لقد أخفق الوعد الذي قطعته أعمال ريتشاردز على نفسها بأن تكون نقطة التقاء بين الوضعية المنطقية والنقد الأدبي ، في التحقق مادياً . وبعد كتابات « امبسون » ، لم يترك إلا القليل للدعاوى العلمية في النقد الشكلاني . لقد وُضعتْ جميع فروضه موضع الشك والسؤال : أفكار الاتصال ، والشكل ، والتجربة الدالة ، والضبط الموضوعي . وليس امبسون سوى مثال بين أمثلة أخرى (٢١) . ربمّا اختلفت الطرق بنقّاد كثيرين ، غير أنهم ميزوا في داخل اللغة الشعرية وتعرفوا على التعددية نفسها ، والاضطرابات التي تشير إلى التعقيدات الانطولوجية . حتى صارت مصطلحات مثل : المفارقة ، والتوتر ، والغموض ، طاعنة في النقد الأمريكي إلى حدّ فقدانها أيّ معنى تقريباً .

إنّ مفهوماً عن الوعيِ الشعريِ بوصفه وعياً منقمساً فيِ الأساس ، وحزيناً ومأساوياً (أو بوصفه يمثل ، تحت مظاهر رزينة أو متهكمة ، محاولات لتخطيِ هذا الألم ، دون محوه) يفرض بعض الاختيارات على التفكير النقديِ . ويستقيِ الانطباع الذى يجمعه المرء بوجود أزمة وعدم يقين فى قراءة النقد المعاصر من منابع هذه الحيرة وهذا التردد . ودون أن نقع فيِ تبسيط مخلٍّ ، نستطيع أن نميّز ثلاثة طرق ممكنة للتفكير هى : الشعرية التاريخية ، والشعرية التخليصية ، والشعرية الساذجة .

لا يمكن الحديث عن الشعرية التاريخية إلاّ بشروط ، لأنها لا توجد إلاّ مبعثرة . والنقد الماركسيِ ليس بتاريخى ، فى حقيقة الأمر ، لأنه محكوم بضرورة المصالحة المقررّ لها أن تقع عند نهاية تطور زمنيِ خطيِ ، وحركته الجدلية لا تشمل الزمن نفسه بوصفه أحد أطرافها . ولابدّ أن تحاول الشعرية التاريخية الحقيقية التفكير بالانقسام فيِ أبعاد زمانية حقيقية ، بدلاً من أن تفرض عليه مخططاً دورياً أو أبدياً ذا طبيعة مكانية . فالوعيِ الشعريِ ، الذيِ ينبثق من الانفصال ، يشكّل زمناً معيناً ، بوصفه معادل معقول الشعور noematic correlate لفعله . ولا تعَدِ مثل هذه الشعرية بشيء سوى أن الفكر الشعريِ سيبقى فيِ حالة صيرورة ، وسيستمر يؤسس نفسه فيِ فضاء يتعدى حدود إخفاقه . وبرغم صحة كون هذا النوع من الشعرية لم يجد تعبيراً عنه فيِ لغة نقدية قائمة ، فإنه مع ذلك ، كان يوجه بعض الأعمال الشعرية العظيمة ، وعلى نحو واعٍ أحياناً .

من ناحية أخُرى ، اتخذ النقد التخليصى خواصَّ ملحوظة فيِ الولايات المتحدة : « إنّ أساس الحقيقة الشعرية هو الحقيقية السياقية ، بل الواقعية ، لإمكان تخليص الانسان من خلال الاستجابة الخيالية الأكمل » (٢٢) . هذه الجملة المأخوذة من عمل حديث ونموذجيِ هيِ جملة نمطية تنمّ عن اتجاه تتقنع فيه التقنيات الشكلانية بمقاصد من نوع اسطوريِ أو دينيِ . وما دام الفكر التخليصيِ يشعر بالحزن نتيجة الانفصال ، شعوراً حاداً ، على مستويِ الواقع التاريخيِ فيِ فراغ الأزمنة وخوائها ، فإنّه يتحوّل بلهفة إلى الأصول الأولى ، ومن هنا تأتيِ اهتماماته الشعرية – الأسطورية : « تكشف الطبيعة الحقيقية للمنظور الأسطوريِ عن نفسها فيِ الاهتمام بالأصول ، ذلك أن المقدس ، فيِ المنظور الأسطوريِ ، يجد دلالته القصوى فيِ فعل الخلق الأصليِ » (٢٣) . وتأخذ البدايات الأولية مظهر لحظات أثيرة وراء الزمن ، يصلح تذكرها واستعادتها

وعداً بخصوبة جديدة . وهذه طريقة فيِ هزْم التاريخ ، حيث يتم فهم التخليص بوصفه حدثاً ما زال فيِ طور الإمكان in potentia ، فيِ واقع قاحل ، إذْ ما دام التخليص قد حدث فيِ السابق ، فإنّ أفعال الحدوث هذه تشكل ضماناً على حضوره الدائم . وبرغم أنّ هذه العودة إلى الأصول ، تظلّ عالقة بالزمن ، حين تتم ممارستها كحقل فكريِ ، فإنها برغم ذلك محاولة لهزْم مالا زمنَ له من جديد . وتظلّ مصدر إلهام لمصالحة نهائية على المستوى الكونيِ ، أو فيِ أية حال ، إلى بداية جديدة ، منقطعة عن ذكريات الماضى ، ونضرة لاستقبال براءة فجر جديد . غير أنّ المناخ الثقافيِ الخاص بهذا النقد يوحّد بين الحنين المقنّع للاستيحاء المباشر ، وبين تعبيرية واعية له ، لا تريد أن تضحيِ بشيء من الوضوح والتبصر فيِ التمييزات المتوسطة . ويوجز عمل ت . س . إليوت هذا أفضل بكثير من سواه ، وليس مما يثير الدهشة أن نجد « ولرايت » يحيل للشاعر الذى كتب :

only through time is time conquered

لا يهزم الزمن إلاّ من خلال الزمن

الشاعر الذى يصف التجسيد الإلهيِ بمصطلحات دماغية خالصة ، وتعصب عينيه تحوطات شعور عاجز عن إسناد نفسه ، وإن ظلّ الوسيلة الوحيدة للدنوّ من الأبديِ :

The hint half - guessed, the gift half- understood is Incarnation is Incarnation

اللمحة نصف المعروفة ، والهبة نصف المفهومة

هىِ التجسُّد

ونجد الحيرة نفسها عند توقع التسليم بعقيدة التحرير لدى ولرايت ، إلى جانب تقديم الشعر بوصفه بشارة الخلاص . فتحت قناع نقد الدعاوى العلمية لوضعية آ . أ . ريتشاردز ، التيِ لا يملك سوى القليل مما يضيفه على ما أفاض فيه امبسون عنها ، يقدم كتاب ويلرايت تصوراً سرمدياً ودينياً للشعر : « تتحدث لغة الشعر بطريقة ترتقيِ حقاً إلى مقرٍّ سكنى الآلهة ، وتتحقق من واقع تلك السكنى » [٢٤] . لكنّ هذه التصريحات الإيمانية تتناوب مع أقوال أكثر حصافة وأقلّ اعتناقاً مثل : « يؤطر الدور المزدوج للعقل ، وحركته دخولاً وخروجاً برغبة النفاذ إلى موضوعة ، كلَّ تجربة بمفارقة تناهية » [٢٥] . أو حتى مع تعريف الفكر التعبيريِ بأنه « بعض هذه التوترات

الأحيائية vitalizing بين حدس المشاهد بالاتحاد مع موضوع ما ، وحدسه بآخرية الموضوع »[٢٦] . كانت مثل هذه المفارقات عند إمبسون تشكل ماهية الشعري ، بقدر ما تظل بلا حلول . فكيف يمكن لها أن تتصالح مع الايمان الشعري بوصفه فعلاً تخليصياً قادراً على إيجاد حل لهذه الحيرات ؟

يحاول هذا النمط من النقد ، بطريقته الخاصة ، أن يصالح أيضاً بين الحاجة إلى تجسيد الجوهر وبين الحاجة إلى المعرفة ، وهذا هو التوتر الذى ينبع منه الفكر بأسره ، سواء أكان شعرياً أم فلسفياً . ولكن إذا كانت لديه مثل هذه المشروعية ، فلا بدَّ أن تكون لديه تجربة متوترة بكل من هاتين الضرورتين ، لاتستطيع أن تصف حضور إحداهما دون أن تستحضر الأخرى معها . وهنا يكمن الفرق بين الغموض الانطولوجي الأصيل والتناقض : ففي التناقض يتنكر القطبان المتنابذان فقط ، أو يحضران بالتناوب ، بدلاً من تأكيد نفسيهما ، كما في قصيدة مارڤيل ، في تواجد حضوري لاحلَّ له . وبدلاً من القول أن فكر ولرايت ، أو فكر ت . س . إليوت ، القريب منه جداً في المسألة المذكورة ، يضحي بالوعي من أجل الإيمان ، يُستحسن القول أنه يستبدل لحظات الايمان بلا وعي ، بلحظات الوعي بلا إيمان . ولا يكون هذا ممكناً إلا حين يتم تطويع النفي والاثبات تطويعاً حيادياً .

يبقى أن نحدّد موقف ما دعوناه بالشعرية الساذجة ، التي تعتمد الاعتقاد بأنّ الشعر قادر على تحقيق المصالحة لأنّه يوفر قناة اتصال مباشرة بالجوهر من خلال شكله المحسوس . لقد هتف كيتس Keats في رسالة شهيرة : « مرحى لحياة الاحساس ، لا الفكر » ، لكنه كان يحس بما يجعله يتكلم عن الاحساس بوصفه شيئاً يرغب فيه المرء ولا يستطيع امتلاكه . أمّا الشاعر الأمريكي المعاصر فأقلّ حصافة حين يكتب : « يبحث الشاعر عن المعاني من خلال الحواس . وذكاء الفن ذكاء حسي . لأن معنى الفن معنى حسي ... ولا وجود لعمل فني لا يمكن أن تحيط به الحواس »[٢٧] . ليس من شك في أنّ في الشعر كله بعداً حسيا ، كالقصد ، لكنّ جعله ذا حضور شامل ومباشر يعني تجاهل أصل الشعور الابداعي والتخييلي بأسره . وهذا التمييز ، الذى كثيراً ماصيغ ، في أنّ تجربة الموضوع ليست هي تجربة الشعور بالموضوع ، يظلّ أساسياً وصالحاً . وفي تقديري ، لو لم يكن الجوهر إشكالياً وغائباً ، لما وُجد فنّ .

من الواضح ، إذن ، أنّ « نقد الاحساس » يسترد ويوسع من الوهم الذى حدث بصورة مختلفة لدى آ. أ . ريتشاردز ، والذي يرى أن هناك اتصالاً واستمرارية بين التجربة واللغة . ويبدو أنّ ممارسى هذا النقد يؤمنون بملاءمة الموضوع مع اللغة التي تتحدث عنه . فهم يؤكدون أنّ بعض النصوص ترسخ هذه الملاءمة ، ويريدون أن يضعوها معياراً نقدياً . يقول جان بير ريشار : « يشكلّ الأدب العظيم أفضل ميدان للعلاقة السعيدة » في مقدمته لكتابي ريتشاردز ، ويعارض جورج پوليه نقد الاحساس بنقد الشعور حين يكتب : « يجب أن يصل النقد إلى الفعل الذي يتفاهم العقل من خلاله مع جسده الخاص ومع أجساد الآخرين ، فيندمج بالموضوع ليبتكر نفسه ذاتاً » [٢٨] . ومن العجلة أن تُسند للنقد مهمة تنصيب نفسه حيث لا يكون في العالم عمل ، مهما يكن ملهماً ، بقادر على تنصيب نفسه . ولتسويغ هذه الدعوى يستشهد هؤلاء النقاد بقول هوسرل إنّ أىّ شعور هو شعور بشىء ما . فهل نحتاج إلى التذكير بأنّ قول هوسرل هذايمثل نقطة انطلاق للمثالية المتعالية للنأى بنفسها طوعاً بعيداً عن أية نزعة حسية ساذجة؟ ودون رغبة في الدخول إلى مصاعب هذا الموضوع ، نستطيع أن نضيف أن باشلار ، الذى يستشهد به هذا النقد كثيراً أيضاً ، هو أقرب إلى هوسرل بكثير منه إلى أىّ من هؤلاء الكتاب الذين ينسبون له دعاواهم .

إنّ أهمّ خاصية يتميز بها النقد المعاصر ، سواء في فرنسا أم أمريكا ، هي أنه ينتظر من الشعر أن يقوم بعقد مصالحة ، وأن يرى إمكان ردم الهوة التى تشق « الوجود » . وهذا أمل تشترك به اتجاهات نقدية مختلفة وبصور مختلفة أيضاً : الشكلانية الوضعية ، والماركسية ، والتحريرية ، ونقد الجوهر[٢٩] . ولكن إذا بدا أنّ هذا النقد الأخير هو الأبعد عن إمكان التفسير الحقيقى للنصوص ، فإنّه الأقرب إلى تسمية جوهر المشكلة . لأنه يكشف بنفاد صبر ، هو عرض من أعراضه ، عن الرغبة التى تخالج الفكر الحديث في « أن نتواصل جوهرياً مع ما يشكّل جوهر الأشياء » [٣٠] . ويكون المرء فى منأى عن الحقيقة حين يصف بودلير ، مع جان بير ريشار ، بأنه شاعر سعيد يمكن لكلمته « أن تملأ الأعماق وتستبدل فراغ الهاوية بوفرة الجوهر الدافئة » [٣١] . لكنه قريب جداً منها حين يعني أنّ هذا الامكان يشكّل لدى بودلير الرهان الأكبر ، وما دام يجب أن يظل رهاناً ، فإنّ الجوهر نفسه هو الهاوية . وما دامت الحالة هذه ، فإنّ ما نهمله هو الزمن المحزن الذي نقضيه في الصبر ، أعني : التاريخ .

تفسير

هيدغر

لهولدرلين

يحظى تفسير هيدغر لهولدرلين بأهمية كانت كافية لكتابة دراستين بحجم لا بأس به [1] ، وبسبب التأثير الخارق للشارح ، تماماً مثلما بسبب الصعوبة الاستثنائية للشاعر المشروح ، تطرح هذه القراءات مشكلات متعددة . إذ لابدَّ أن يسأل المرء عن مساهمة هيدغر فيِ مجموعة الدراسات عن هولدرلين ، ولابدَّ أن يسأل أيضاً ما مكانة هذه التفسيرات فيِ مشروع هيدغر الفلسفيِ ، وإلى أيِ حدّ أثّرتْ فيِ تطوره ، وأخيراً يستدعيِ المنهج التفسيريِ عند هيدغر نفسه الاهتمام .

ترتبط الأسئلة الثلاث ببعضها ، لكن لا ريب أن السؤال الثالث هو الرابط بين السؤالين الأوّلين . ويصدر منهج هيدغر التفسيرى صدوراً مباشراً عن مقدمات فلسفته ، ولا يمكن فصله عنها ، حتى إنّ المرء نفسه هنا لا يستطيع الحديث عن « منهج » بالمعنى الشكليِ للكلمة ، بل بالأحرى عن فكرة هيدغر فيِ علاقة الفلسفة بالشعر . وأنّ قيمة مساهمته فى الدراسات عن هولدرلين تتحدد بسلامة هذه الفكرة ، التى هيِ فكرة وجودية (انطولوجية) ، على وجه التحديد ، وليست بالجماليات . فدراسة المنهج ، إذن ، مدخل ضروريِ للسؤالين الآخرين ، إذ يتجاوز مداهما قدرة مقالة واحدة .

ولكيِ نفهم طريقة تلقيِ دارسيِ الأدب لمقالات هيدغر ، لابدَّ أن نضع فيِ حسباننا الظروف الخاصة التيِ أحاطت بنشر أعمال هولدرلين وتحقيقها . فلقد تُنوسيَ تماماً طوال القرن التاسع عشر (ربمّا ببعض الاستثناءات التيِ من بينها نيشه) تجديد الاهتمام بها الذيِ حصل فيِ أواخر القرن ، ولعب فيه دلتايِ الدور القائد . ثمّ تمَّ إيقاظ هذا الانتباه دفعة واحدة ، فلمْ يستغرق اكتشاف هذا العمل الخارق ، الذيِ حصل بين عاميِ ١٨٠٠ و ١٨٠٢ ، وبقيِ غير منشور فيِ الأغلب ، وقتاً طويلاً . فتولّى نوربرت ڤون هيلنغرات إعداد الطبعة النقدية الأولى ، التيِ أكملها بعد وفاته فيِ سنة ١٩٠٦ سيباس وڤون پيغنوت . وظلت موثقة ، وقتاً طويلاً ، وهيِ الطبعة التيِ يستخدمها هيدغر فيِ شروحه .

والتأثير الكبير الذي مارسه هولدرلين بعد هذه الكشوف ، في ألمانيا أولاً ، ثم في فرنسا وبريطانيا أمر معروف ، بحيث لا يؤخذ اليوم بوصفه أهمّ علم من أعلام الرومانسية الألمانية فقط ، بل أيضاً بوصفه واحداً من أعظم شعراء الغرب ، بل لعله الشاعر الذي يقترب تفكيره من همومنا بحيث تتخذ رؤيته شكل هاجس نذير ، ولهيدغرالحق في أن يطبق على هذا الشاعر نفسه بيته الشعري الغامض ، وربمّا المنحول :

للملك أوديب عين واحدة لعلّها أدهى .

لكننا بعيدون عن معرفة هذا الشاعر الكبير ، لأنه يمثّل العائق الأكبر دون الدقة والوضوح قبل أيّ شيء . وغزارة الصور وجمالها ، وثراء القوافي وتنوّعها أمر يفتننا ، غير أنّ هذا الانبهار مصحوب بفكرة وتعبير هما دائماً في سبيل البحث عن غاية الدقة ونهاية التدقيق . ومن خلال المحو والمسودات وإعادة كتابة الشذرات ، يبحث هولدرلين عن تعبير أصفى من سواه وأصوب .

ربمّا كان الاعتماد على نصوصه المباشرة أكثر أهمية بكثير من سواه . ولكن سرعان ما ظهر قصور طبعة هيلنغرات . وقد عمقت الكشوف الجديدة والمعرفة الأكثر اتساعاً بأعماله ، الحاجة إلى طبعة نقدية جديدة . وهذه مهمة توشك أن تكتمل الآن : فبتوجيه من فردريك بيسنر نشرت ثلاثة أجزاء جديدة ممّا يُسمًّى بطبعة شتوتغارت الكبرى ، كلّها معنيٍ بشعره ورسائله وترجماته . وتُعد إحدى الانجازات الكبرى للفيلولوجيا العلمية الحديثة . فاستناداً إلى أكثر المناهج ثباتاً (الدراسة المفصلة للمصادر والمراجع السيرية والتاريخية ، والمراجع الداخلية المقارنة ، والتفسيرات النحوية ، ودراسة القوالب الشكلية ... الخ) ، كذلك أستناداً إلى بضع الاجراءات التقنية الحديثة (دراسة نوع الورق والكتابة ، بمعونة رقائق لصور مكبرة للمخطوطات) أنتج بيسنر الطبعة النقدية الفريدة ، وهي في حالة هولدرلين شيء ضروري وصعب التحقيق في الوقت نفسه .

يلح الناشر على موضوعيته ، فلم يكن ليحفل بكتابة مقدمة ، وتعليقاته ذات طبيعة معلوماتية خالصة ، لأنّ المقصود من عمله يقتصر على توفير مادة لتأويل قادم على أساس وطيد . ومنافع هذا الزهد واضحة ، غير أنّ لهذه المنافع ثمنها ، فالتواضع الفيلولوجي الحصيف ، الذي يحظر التأويل على نفسه مالم تقف الأبعاد الموضوعية للعمل على

أســاس وطـيـد ، يضـطـر إلى مـغـادرة عـدد من القـضـايا دون أن تحل ، ومـن بينهـا بعض القضايا التي تتعلّق بمستوى توطيد النص . وفي حالة هولدرلين ، يتسع هامش اللا تحدد وعدم البتّ بصورة خاصة ، لأنّ الوضع المادي للمخطوطات كثيراً ما يكون بحيث يستحيل الاختيار بين قراءتين ممكنتين ، في المواطن التي يكون فيها التوضيح أكثر ضرورة . ويجد المحقق نفسه ملزما بالاعتماد على المبدأ الذي يتّبعه : ففي النتيجة تحاول الفيلولوجيا العلمية العثور على معايير موضوعية وكمية ، في حين يحكم هيدغر باسم المنطق الداخلي لشرحه .

وإليكم مثالاً من بين أمثلة كثيرة . يستشهد « بيدا آليمان » بحالة البيت (٣٩) في ترنيمة " .... Wie Wenn an Feiertage" الذي يقرأه بيسنر :

Wenn es [das Lied] der Sonne des Tags und Warmer Erd / Entwächst .

[حين تطلع الأغنية من شمس النهار والأرض الدافئة ...]

لكن يبدو أنّ هـولدرين كتـب كلمة entwächt (يوقظ) ، بدلاً من Entwächst (يطلع) ، الأمر الذي يفضي إلى معنى مختلف ، لكنه سيتفق تماماً مع تأويل هيدغر العام لهذه القصيدة . وخلافاً لكلٍّ من هالينغرات وبيسنر ، يحتفظ هيدغر بقراءة entwacht (يوقظ) ، بينما يشير بيسنر إلى سبعة أمثلة أخرى في أعمال هولدرين الكاملة ، كتب فيها هولدرين كلمة entwacht بدلاً من ent wachst ، ومن خلال هذا الدليل الكميّ يحكم لصالح كلمة entwachst . ومن الواضح أنّ الحكم العقلي بين هذين المعيارين أمر صعب . وللمنهج الكمي بعض الترجيح الايجابي لصالحه ، غير أنّ اختياره النهائي يظلّ ، بالرغم من ذلك ، اعتباطياً . إذ ليس من المحتمل أن يكون هولدرين قداختار مفرداته على أساس توزيع إحصائي . وتعرف الفيلولوجيا هذا جيداً ، وتتقدم بطريقة نزيهة ومعقولة : ففي ملاحظة هامشية يصرف المحقق الانتباه إلى المشكلة ويبقي السؤال مفتوحاً . لكنّ ما لا يُنكر أن المفسِّر يحق له ، بل يجب عليه ، إذا كان قادراً على تقديم تأويل مسئول ومتماسك، أن يحكم استناداً إلى ما يستخلصه من تأويل . وهذا في آخر الأمر ، هو أحد أهداف التفسير كله . ويتوقف كل شيء ، إذن ، على القيمة الفعلية للتأويل .

لكنّ المسألة ليست بهذه البساطة ، ما دام تأويل هيدغر قائماً على فكرة أنّ ما هو شعري يريد أن يؤكد الاستحالة الجوهرية في تطبيق خطاب موضوعي على عمل فني .

فهيدغر يقلّص دور الفيلولوجيا إلى مرتبة ثانوية ، بالرغم من أنه لا يتردد في الإلمام بها كلّما دعته الحاجة . وهو يُعلن أنه حرّ من الالزامات التي فرضتْها على نفسها . وقد وجد أنّ هذا العنف فظيع ، وهو كذلك حقاً ، ولكن يجب أن يكون معلوماً أنه مستمدّ من مفهوم هيدغر عن الشعري ، الذي يزعم أنه استخلصه من فكر هولدرلين . والقبول بهذه الشعرية يعني القبول بنتائجها . وخلافاً لـ « إيليس بدبيرغ »، لا يستطيع المرء أن يتابع هيدغر في أقواله الفلسفية ، ثمّ يتنصل منه باسم منهجية تزعم هذه الأقوال أنها تتعالى عليها . ولا قيمة للاعتراضات الفيلولوجية الصارمة التي تثيرها ضدّه ، إذ من الواضح عزم هيدغر على مخالفة القوانين الراسخة للدراسة الأدبية . فهو يستند إلى نص لابدّ أنه يعرف عدم موثوقيته ، وينخرط في تحليل مفصّل له ، محيلاً إلى تصويبات في مخطوطات ، وملاحظات هامشية وما أشبه ، دون أن يتحقق من شروط الضبط ، أو في الأقل ، دون أن يقوم بها على الوجه الأكمل . وهو يعلّق على القصائد ، كلاً بمعزل عن الأخرى ، ويعقد المماثلات بينها استناداً إلى أطروحته الخاصة فقط . وحين لا تنسجم فقرة ما مع تأويله – وسنرى مثالاً على هذه – يكتفي بطرحها جانباً . وهو يتجاهل السياق ، ويعزل الأبيات أو الكلمات عن بعضها لكي يضفي عليها قيمة مطلقة ، دون اعتبار لوظيفتها المخصوصة في القصيدة التي يقتطفها منها . ويقيم دراسة كاملة عميقة عن كون « الانسان يسكن شعرياً » على أساس نصٍّ ، ربّما كان منحولاً ، ضمّنه بيسنر تحت عنوان « نسبة ملتبسة) . وفي هذه الدراسة نفسها يقتبس ، دون شعور بالذنب ، وعلى نحو مماثل للأعمال الأخرى ، قصيدة عن جنون هولدرلين ، قصيدة وقّعها هولدرلين وأرّخها : « المخلص لك بتواضع ، سكاردانيلي ٢٤ / زيار / ١٧٤٨ » . ويتجاهل تماماً كلّ القضايا المتعلقة بالتقنية الشعرية ، التي كان هولدرلين بالتأكيد يحيطها بأهمية بالغة ، إذ لايمكن تفسير عدد من مواطن الشذوذ والغموض في هذه القصائد دون الاشارة لها . ويمكن للمرء أن يمضي في إحصاء خروق هيدغر لقواعد التحليل النصي الأولية . مع ذلك ، ليست هذه الخروق اعتباطية لغياب الضبط ، بل إنها تستند إلى شعرية تسمح بالاعتباطية ، بل تستدعيها . ومن اللازم علينا ، إذن ، أن نعاين هذه الشعرية بايجاز . هولدرلين ، عند هيدغر ، هو أعظم الشعراء (شاعر الشعراء) لأنه يبيّن ماهية Wesen الشعر . وتكمن ماهية الشعر في تبيان الباروزيا ، أو الحضور المطلق للوجود ، وبهذا يختلف هولدرلين عن المتيافيزيقيين الذين يرفضهم هيدغر ، إذ إنهم مخطئون جميعاً ، إلى حدّ ما في الأقل ، وهولدرلين هو الوحيد الذي

يستشهد به هيدغر ، كما يستشهد المؤمن بنصوص الكتاب المقدس . فليست المسألة مجرّد نقد بالمعنى الابستمولوجيِ للكلمة ، فكل مفكرٍ كبير ، شأنه شأن هولدرلين ، منخرط فيِ الباروزيا ، لأنّ ماهية الباروزيا أن لا يُلفتَ منها أحد . لكنّ هناك اختلافاً جوهرياً بينهما ، فحيث يبيّن هولدرلين حضور الوجود ، وتكون كلمة الوجود حاضرة لديه ، وهو يعرف أن هذه هيِ الحالة ، يبيّن الميتافيزيقيون ، من ناحية أخرى ، رغبتهم بحضور الوجود . ولكن ما دامت ماهية الوجود أن يكشف عن نفسه باختفائه فيما ليس هو ، فهم لا يستطيعون تسميته أبداً . إنهم مخدوعون بحيلة الوجود ، وهم أغرار برغم ادّعائهم الافراط فيِ العلم ، لأنّ ما يسمونه ماهية ، ليس سوى الوجود المتنكر ، ومايرفضونه بوصفه نفياً للماهية ، هو فيِ واقع الأمر ، الوجه الحقيقيِ للوجود نفسه . وهم يقولون الحقيقة . ولكن دون أن يعرفوها . وهذه الحقيقة واضحة فقط للميتا – ميتافيزيقى ، أو ما وراء – وراء الطبيعيِ (هيدغر) الذى يجد نفسه فيِ موقع قريب من « الفيلسوف » الذى يمتلك أصلاً « الروح المطلقة » (فى ظاهراتيات الروح لهيجل) . فكما نفذ هيجل إلى حركة الوعيِ وتمكّن من شجب اليقين الساذج بالوعيِ الطبيعى باسم الحقيقة المطلقة للوعيِ بالذات ، نفذ هيدغر إلى حركة الوجود ، وتمكّن من كشف النقاب عن إرادة حضور الوجود ، كما يُظهر نفسه فيِ الكينونة ، باسم باروزيا الوجود . وتتضح هذه الفكرة اتضاحاً كاملاً ، وتتطور بصورة عامة فيِ الضميمة التيِ أضافها إلى مقالته « ماالميتافيزيقا ؟ » حيث يقول إنّ ما تتصوره الميتافيزيقا لا – وجوداً هو فيِ واقع الأمر ، وجود منسيٌّ .

من ناحية أخرى ، يعرف هولدرلين حركة الوجود هذه . ويصفها فيِ مرثية Heimkumft ، ولا سيما فيِ فقرتين منها :

Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon

[ماتبحث عنه ، قريب ، ماثل أمامك] .

وهو بيت يبيّن الباروزيا والضرورة المتناقضة فى وجوب البحث عمّا يقدّم نفسه مباشرة . ويكتمل هذا البيت ويفسَّر بما يأتى :

Aber das Beste, der Fund, die unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen unt Alten gespart

[غير أنّ الأجدى ، تلك اللقية ، التيِ تكمن تحت قوس السلام المقدس محفوظة للصغار والكبار] .

إذا قرأنا هذا البيت على طريقة هيدغر ، فإنّه يبّن أنّ حركة الوجود خفية منفلتة . والشاعر الذي شهدها وتصوّرها ، شهدها وتصوّرها أكثر من الميتافيزيقي ، لأنه شهد الوجود كما هو في حقيقته . إنه يجد نفسه في الحضور المطلق للوجود ، وقد صكّته الصاعقة الهيروقليطية لسطوع الحقيقة ، ولذلك لن يسمّي كون الوجود يقدّم نفسه للميتافيزيقي قناعاً خادعاً ، بل يراه الوجه الحقيقي له :

Jetzt aber tagts ! Ich harrt und sah es Kommen

Une wad ich sah, das Heilige sei mein Wort.

[لكن ها هو النهار ينبثق ! لقد انتظرت ورأيته قادماً وما رأيته ، ليكن المقدس كلمتي] .

يبيّن شرح مرثية Heimkunft الطبيعة الغامضة للوجود التي يجب أن نتعرّف فيها الاضطراب الخاص ، والطبيعة الانجذابية للآنية Dasein في « الوجود والزمان »(٢) . ويبين شرح ترنيمة " ... Wie wenn am Feiertage " ، التي انتزعنا منها الأبيات السابقة ، المصير الناشئ عن الانكشاف : النهاية الوشيكة لليل الخطأ عن طريق عودة دورية لاشراق الحقيقة الأصيل ، ذلك الانجذاب الزمني الذي يستأنف انفتاحه على مستقبل تاريخي يُفهم على شكل أخروية ، ومواءمة قريبة بين المصير والوجود . أو بعبارة مختلفة نوعاً ما ، تبشّر بما ستصير إليه طريقة هيدغر فيما بعد ، يعيد شرح Andenken صياغة التعليقين السابقين ويجمع بينهما في البيت الأخير :

Was bleibet aber stiften die Dichter

[لكنّ ما يبقى يؤسسه الشعراء]

الذي يرى هايدغر أنه يعني : أن الشاعر يؤسس الحضور المباشر للوجود بتسميته .

في البداية يظهر هنا سؤال واحد : لماذا يحتاج هيدغر الاشارة إلى هولدرلين ؟ قبل وتكرر القول إنّ هذه الشروح ليست سوى صياغة لفكره الخاص تستخدم هولدرلين ذريعة لها ، أو مجردّ مرجع مهيب يضفي على ما يؤكده مزيداً من الموثوقية . غير أن هيدغر هو المفكر الذي يستغني عن كل مراجع الموثوقية المتاحة (بطريقة غامضة دون شك ، يتوفر خير مثال عليها بمعالجته كانط وهيغل) فلماذا يستبقي هولدرلين على

وجه التحديد ؟ لا لأنّ هولدرلدين شاعر ، لأننا نعرف من دراسته عن « رلكه » أنّ الشعراء ليسوا أقلّ عرضة «للخطأ» من الميتافيزيقيين . ووفقاً لانتهاك «إيليس بدبيرغ» ، يساوي هيدغر بين ملاك المراثي وزراد شت نيتشه . مع ذلك ، يظلّ « رلكه » الشاعر الأقرب إلى هيدغر ، إذ يشترك معه في همومه . ويضعنا هذا الشذوذ في طريق تفسير ما .

حين يقرأ المرء آخر شرح على هولدرلين : « يسكن الانسان شعرياً » ، يفهم لماذا يحتاج هيدغر إلى شاهد ، إلى من يمكنه أن يقول عنه أنه سمّى الحضور المباشر للوجود . الشاهد هو حلّ هيدغر للمعضلة التي عذبت الشعراء والمفكرين والمتصوفة : كيف نصون لحظة الحقيقة ونحفظها ؟ في رأي هيدغر ، لقد نسي جميع الميتافيزيقيين الغربيين من أنا كسمندر إلى نيتشه ، الحقيقة بنسيان الوجود . ولا يزيد المعروف عن الفلسفات الشرقية عمّا قاله هولدرلين في القصيدة الغامضة " Der Ister " . كيف يتأتى لنا تعزيز استذكار الوجود الحقيقي بحيث نعثر على طريق عودتنا له ؟ لابدَّ أن تكون هذه اللقية ، هذه الـ Fund في مكانٍ ما ، وإذا لم تكشف عن نفسها ، فكيف سنستطيع الحديث عن حضورها ؟ لكنْ ها هو من يقول لنا أنه رآها - وهو هولدرلين - ومن يستطيع فضلاً عن ذلك الحديث عنها ، وتسميتها ، ووصفها ، فلقد زاد « الوجود » وأخبره « الوجود » بأشياء حفظها عنه ، وها هو يعيدها على مسمع الملأ . وهيدغر ، فيما يتعلق به شخصياً ، غير متأكد بما يكفي أنه شهد « الوجود » ، وهو يعرف ، على أية حال ، أنه ليس لديه ما يقوله عنه سوى أنه يخفي نفسه . لكنه لا يريد التوقف عن الخطاب ، ما دام قصده أن يستجمع « الوجود » ويؤسسه بوساطة اللغة . وهو يريد أن يظلّ مفكراً ، لا أن يتحوّل إلى متصوف . يجب أن تظلّ تجربة الوجود تجربةً ممكنة القول . وفي الحقيقة ، فإنّ ما يُحفظ ويُصان ، يوجد في اللغة . إذن ، لابدَّ من وجود شخص ما لاغبارَ على نقائه ، يمكنه أن يقول أنه سافر ، في هذه السكة ، وشهد ومضة الاشراق . يكفي شخص واحد ، واحد لابدَّ من وجوده . هنا تكون الحقيقة ، التي هي حضور الحاضر ، قد دخلت في صلب اللغة . فاللغة - أي لغة هولدرلين - هي الحضور المباشر للوجود . والمهمة التي نرثها نحن ، الذين لانستطيع الحديث عن الوجود ، مثل هيدغر ، هي أن نحفظ هذه اللغة ونصون « الوجود » .

حفظ الوجود وصونة هو الشرح ، هو التفكير بهولدرلين . هذا هو المنهج . يعرف هولدرلين الوجود معرفة مباشرة ، ويقوله قولاً مباشراً ولا ينقص الشارح سوى

الانصات . العمل هناك ، وهو نفسه باروزيا . فالوجود يتحدث بلسان هولدرلين ، كما تحدّث الإله على لسان الرائي كلخاس في الإليـاذة . حفظ العمل يعني أن ننصتَ إليه وحسب ، بكل ما في وسعنا من انفعال ، عارفين إنه حقيقي على نحو مطلق وفريد . ويستعير هيدغر صورة شعرية من هولدرلين ليقارن العمل بجرس يجعله الشارح يرنّ (كلمة الشرح والتأويل في الألمانية Erläuterung تنطوي على الفعل läuten ، يرنّ ، يدوي ، يجلجل) ، وهو يجعلنا نصغي لما يتشبث بذاته كلياً ، كأنّما يسقط البرد على جرس . ليست القضية ، إذن ، أن تلمّ حرية ما بحرية أخرى مثلها ، تحاول أن تجد منفذاً لها إلى الحقيقة ، فذلك تأول ونقد ، يصحّ فيه أن لا تشوب تأوّل الوجود شائبة ، ولا فعل سوى استقبال الوجود وحفظه . أمّا التأويل فلا يناله سوى الميتافزيقيين ، وحينئذ يتخذ شكل تحليل وجودي ، وطهر لا يحظى به إلا من كان قادراً على الانصات إلى صوت « الوجود » . مع هولدرلين ، لا يوجد قطّ أي حوار نقدي[٣] ، لاشيء في أعماله يخلو عن أن يكون محواً وغموضاً وعتمة ، يخلو عن أن يريده الوجود نفسه على نحو مطلق وكامل . فقط من يُحطْ بذلك إحاطة حقيقية ، يستطعْ أن يكون « محرر » الوجود ، ويفرض فواصله التي تصدر عن « ضروة الفكر نفسه » ، وما أبعدنا هنا عن الفيلولوجيا العلمية .

يستدعي مثل هذا الموقف المحاكاة الساخرة في تجاوزاته الواضحة ، ولكنه أمر ضروري في داخل الفكر الهايدغري ، لأنّ طموح هذا الفكر أن لايكتفي بقول الحقيقة فقط ، بل أن يحتلّ مكانه في الباروزيا ، وأن يسكنها ويقطنها . والشرح الذي هو حفظ للوجود وصون له ، هو أيضاً في التحليل الأخير ، الطريقة التي يمكننا من خلالها السكنى في « الوجود » الواقعي ، بدلاً من السكنى في مقلوبه . وتؤسس الوحدة المباشرة للكيانات الثلاثة : الوجود والشاعر والآنية الانسانية التي تُنصتُ ، بناءً يمكننا أن نواصل المكث فيه . وفي نصوص هيدغر المتأخرة ، يُمعن الوعد الاسمى الذي يخفي نفسه وراء مذبح الميتافيزيقا التقليدية في الاعلان عن نفسه جهراً . ومادام الوجود قد أسس نفسه في اللغة في عمل الشاعر (هولدرلين) ، فإننا نعدّ أنفسنا ، بتفكر هذا العمل ، للعيش في حضور الوجود و « السكنى شعرياً على الأرض » .

حاجة هيدغر إلى شاهد ، إذن ، أمر قابل للفهم . لكن لماذا ينبغي أن يكون هولدرلين ؟ لاريبَ أنّ هناك أسباباً ثانوية ذات طبيعة عاطفية وقومية لإيلائه الأفضلية .

فقد تمّ تدبر شروح هيدغر مباشرة قبل الحرب العالمية الثانية ، وفيِ أثناءها ، وهي ترتبط ارتباطاً مباشراً بتأمل مكروب فيِ المصير التاريخيِ لألمانيا ، وهو تأمل يجد له صدى فيِ قصائد هولدرلين « القومية » . لكنّ هذه قضية تنأى بنا عن موضوعنا الأساسيِ . وهناك سبب آخر أعمق بكثير يبررّ هذا الاختيار : وهو أنّ هولدرلين يقول النقيض تماماً لما يجعله هيدغر يقوله . وهذا التأكيد متناقض ظاهرياً وحسب . فعلى هذا المستوى من الفكر يصعب التمييز بين قضية معينة ، وما يشكل نقيضها . وفيِ واقع الأمر ، إن تذكر النقيض يعني أن تتحدث عن الشيء نفسه ، وإن يكنْ بمعنى مناقض . وإن من أكبر الانجازات ، فيِ حوار من هذا النوع ، أن يتفق المتحاوران على الحديث على الشيءِ نفسه . حقاً ، يمكن القول أنّ هيدغر وهولدرلين يتحدثان عن الشيء نفسه ، فمهما عاب المرء على شروح هيدغر ، تظلّ أهميتها فيِ كونها أبرزت لبّ هموم هولدرلين ، وهي بهذا تتخطى الدراسات الأخرى . برغم ذلك ، فإنها تقلبُ فكره وتعكسه .

يتطلب بيان هذه القضية دراسة مستفيضة لعمل هولدرلين . ولابدّ أن نكتفيِ بإيجاز بعض العناصر فيِ هذا البيان ، اعتماداً فيِ الأساس على الشرح الرئيسيِ ، أعنيّ شرح ترنيمة " ... Wie wenn am Feiertage " وقبل أن نشرع بهذا ، لابدّ أن نؤكد على أهمية هذا السؤال فيِ عموم فلسفة هيدغر ، مع هولدرلين ، لا يستطيع هيدغر اللجوء إلى الغموض الذيِ يشكل عماد مساهمته الايجابية وستراتجيته الدفاعية معاً : فهو لا يستطيع أن يقول ، كما يقول الميتافيزيقيون ، أنهم يعلنون عن الحقيقيِ والزائف ، وأنهم تزداد عظمتهم كلّما أمعنوا فيِ الخطأ ، وأنهم كلّما زاد قربهم من « الوجود » زاد هوسهم بحركته الاستخفائية . فلكيِ يتحقق وعد انطولوجيا هيدغر ، يجب أن يكون هولدرلين إيكاروس العائد من طيرانه : أي يجب أن يبّين بياناً مباشراً وايجابياً حضور الوجود ، وإمكان حفظه فيِ الزمان أيضاً . لقد أسند هيدغر مذهبه كاملاً إلى امكان هذه التجربة . وربّما فسرّ هذا سبب شعوره ، مذعناً لتكتيك قد لا يكون شعورياً ، بالحاجة إلى الاعتماد على العمل الذي يصرّح بأنه هو هذه التجربة التيِ هي ، من بين كل التجارب الأخرى ، محظورة على الانسان بالكامل .

هذه الترنيمة المنقوصة وغير المعنونة التي تبدأ بالبيت :

Wie wenn am Feiertage das Feld Zu sehen ..

[كما لو في يوم عيد ، ترى حقله] (١٨٠٠) هي واحدة من أشهر قصائد هولدرلين ، لقد أثرتْ بعمق في شعراء من طراز شتيفان غيورغي ورلكه على الخصوص ، لأنها تهتم بالتوتر الذي يولد منه الفعل الشعري ، وهي تعبّر عن ماهيتها أكثر من أية قصيدة .

يبدأ شرح هيدغر بإظهار أن الترنيمة ترى أن الشاعر هو الماثل في حضرة الوجود ، وأنّ كلمة « طبيعة » يجب أن تجعلنا نفكر ، لابالطبيعة ماقبل سقراط Phusis ، لأنها مفردة أفسدها التراث الميتافيزيقي ، بل بالوجود كما يفكر به هولدرلين ، وكما هو على حقيقته . ويتأكد هذا التعريف لكلمة (طبيعة) في القطعة التالية :

Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeithen
Und über die Götter des Abends und Orient ist,
Die Natur ......

[لأنها ، لأنها ذاتها ، التي هي أقدم من العصور كلها

وفوق آلهة الشرق والغرب .

الطبيعة .....]

إنه تعريف يجد تكملته في نعوت تصف الطبيعة وفعلها ، ولا سيمّا عبارة : « كلية الحضور على نحو مذهل » . ويبرّر الوصفُ التماهي الذي يجريه هيدغر بين الوجود والطبيعة ، فمن الواضح أنها ليست طبيعة بالمعنى الرعوي ، ولاحتى بالمعنى اللاشعوري الذي تختزنه الكلمة في الشذرات الفلسفية لحقبة همبرغ ، بل هي ذلك الإلمام المباشر (الحضور) لما يكون بمثابة سناد لكل الموجودات ، ذلك الذي يسبقها ويجعل من الممكن استحضارها أمام الوعي . وما يُسمَّى بحضور الحاضرين ، في الجهاز الاصطلاحي لهيدغر ، أي الماهية المشتركة للأفراد الحاضرين جميعاً ، هو مايكون الحضور الكلّي للأشياء . إنه العطاء المباشر للوجود ، الذي هو « مجرّد الوجود » عند هيغل ، ما دام لم يُستحضَر في الوعي . ومن المشروع تماماً ، من منظور هيغلي ، أن نشير إليه كمجرّد وجود ، لأنه في ذاته ، ليست لديه الامكانية ولا الضرورة ، لكي يطوّر نفسه إلى عقل (لوغوس) . فحضوره الكلي ، إذن ، قضيّة لامبالاة واستواء أضداد لا يحتاج الفيلسوف عندها إلى اللبث في الحنين إلى المباشرة الأصلية ، التي لا يوجد عندها ما يمكن الافصاح عنه . أمّا عند هولدرلين ، الشاعر ،

فإنّ هذا الحضور الكلّيِ « مذهل » ، لأنه الانكشاف المباشر لما يبدو أقرب منشودٍ إلى نفسه . السؤال الذيِ يعذّب الشاعر – وهو موضوع القصيدة فعلاً – هو : كيف يستطيع الانسان لا أن يتحدث « عن » الوجود وحسب ، بل أن يقول الوجود نفسه . والشعر خوض لتجربة هذا السؤال .

هيدغر ، إذن ، محقٌّ فيِ أن يرى فيِ القصيدة بياناً لعلاقة الشاعر بالوجود ، وهذا مثال جيد علىِ القيمة العميقة لشروحه . ولكنه يبدأ بتشويه المعنى حين يواصل القول إن الشاعر يصوّر حضور الحاضر . ويتجلى كشفه فيِ القطعتين التاليتين :

So stehn sie wnter gunstiger Witterung
Sie die Kein Meister allein, die wunderbar
Allgegenwörtig erziehet in leichtem Um Fangen
Die Mächtige , die göttlichschöne Natur.

[حرفياً : هكذا يقف تحت سماوات سمحة

أولئك الذين بلا معلم واحد ، والذين بصورة مذهلة

يتثقفهم كلىّ الحضور بضمة من نور

الطبيعة القوية ، ذات الجمال الإلهيِ][٤] .

وأيضاً :

[لكن ها هو النهار ينبثق ! لقد انتظرت ورأيته قادماً

وما رأيته ، ليكن المقدس كلمتيِ .]

هل تقول لنا القطعة الأولى إنّ الشعراء يقفون تحت سماوات سمحة لأنهم يسكنون فيِ حضور الوجود ؟ هل تقول لنا إنّ الشعراء ينتمون للوجود ، كما يزعم هيدغر ؟ يقول النص إن الوجود (أيِ الطبيعة) يثقف الشاعر ، والطبيعة عند الشاعر حال يرغب فيِ نيلها ومحاكاتها . وهذه المحاكاة ليست المحاكاة الأرسطية **mimesis** ، بل هى المحاكاة الرومانسية **Bildung** ، أيِ الانصراف التلقينيِ من خلال التجربة الشعورية للوجود . هنا من المشروع تماماً ، بل من الضرورى أن نشير إلى «هايبريون» ، الرواية التيِ كتبها هولدرلين فيِ شبابه ، حيث يتحدد معنى كلمة محاكاة **Bildung** ، المرادفة لكلمة تثقيف **erziehung** ، بوصفهما الطريق المنحرفة التيِ يسلكها الانسان

باتجاه الوحدة الأولية للمباشر . إنّ الشاعر هو الذي يقبل الطبيعة (الوحدة المباشرة للوجود) دليلاً ، بدلاً من الخنوع لعرف يقبل الانفصال بين الإنسان والوجود ويؤبده . قد يفكر المرء هنا بروسو ، محاذراً من التأويل المتّسم بوحدة الوجود Pantheistic ، فالقول بمعلم ما ، لا يعنيِ التماهيِ معه ، أو الانتماء إليه ، بل يعنيِ أن هناك ، وستظلّ ، فجوة لا تردم . على أية حال ، لا تقول القطعة لدى هولدرلين إنّ الشاعر يسكن فيِ الباروزيا ، بل تقول إنها مبدأ الصيرورة ، على نحو ما يكون المطلق المبدأ المحرك لصيرورة الوعيِ في « ظاهراتيات العقل » عند هيغل .

أمّا بخصوص القطعة الثانية : « وما رأيته ، ليكن المقدس كلمتيِ » ، فيقول هولدرلين أنه ، وقد هدتْه الطبيعة ، شهد المقدس . لا يقول أنه شهد الإله ، بل ماهية الإلهيِ ، وهو المقدس ، الذيِ يتعالى على الآلهة ، كما يتعالى الموجودات . قد نوافق هيدغر على أننا معنيونَ بما يسميه بالوجود . يحظيِ الشاعر ، تلميذ الوجود المخلص بالايثار منه ، لأنه يدعوه لشهوده فيِ حضوره الكليِ العجيب . لقد صعقه هول هذه الحقيقة ، مادام يعرف القيمة الأسمى لهذه الرؤية التيِ لاتبدو ، وقد ظلّت كما هيِ لدى بقية الفانين فيِ الشعور الجزئيِ الزائف ، فيِ كامل طاقتها الانفعالية . لكنّ هولدرلين يعرف أيضاً أنَّ شهود الوجود لا يكفى ، وأنّ الصعوبة تنشأ بعد تلك اللحظة مباشرة ، فقبل أن يُظهر الوجود نفسه ، يعيش الإنسان فيِ حالة توقع ، يبقى الذهن متربصاً ، كلّما ازداد التركيز ، ازداد دنواً من اللحظة ، مفكراً ومبتهلاً . بعد ذلك ، يظهر الوجود نفسه فيِ سطوع النهار ، فيِ الحاضر الزمانيِ المطلق . فإذا أمكن لأحد أن يقوله ، فسيتأسس ، لأنّ للكلمة ديمومةً ما ، تؤسس اللحظة فيِ حضور مكانيِ يمكن للإنسان أن يسكنه . ذلك هو الهدف الأسمى ، وتلك هيِ رغبة الشاعر الأخيرة ، التى تجعل هولدرلين يتبنى نبرة ابتهال :

وما رأيتُهُ ، ليكن المقدس كلمتيِ

إنه لا يقول إن المقدس هو (يكون ist) كلمتيِ . وصيغة الشرط ، فيِ الواقع ، صيغة تمنٍّ [فى العربية : لام الأمر هنا للدعاء] . إنها تشير إلى ابتهال ودعاء ، وتؤشر رغبة . ويبيّن هذان البيتان القصد الشعريِ الأبديِ ، ولكنهما يبيّنان بعد ذلك مباشرة ، أنه لن يزيد عن كونه قصداً . لذلك ليس الشاعر بقادر على تسميته الوجود لأنه شهده ، بل إن كلمته تبتهل وتصلّيِ من أجل الباروزيا ، ولا تؤسسها قطُّ .

لا تؤسس الكلمة الباروزيا ، إذْ ما إن تُنطق الكلمة ، حتى تدمّر المباشر ، وتكتشف أنها بدلاً من تبيان الوجود ، لا تبيّن سوى الوساطة . وحضور الوجود ، عند الانسان ، دائماً في حالة صيرورة ، ولا يظهر الوجود بالضررة إلاّ تحت شكل غير بسيط . تقرِّر اللغة ، في لحظة إنجازها القصوى ، أن تتوسط بين البعدين اللذين نميزهما في الوجود . وتتوسط بينهما عن طريق محاولة تسميتها ، والامساك بالاختلاف والتناقض بينهما والفصل فيه . لكنها لا تستطيع جمع شملهما والتوحيد بينهما ثانية ، فوحدتهما تدقّ على الوصف ، ولا تقال ، لأنّ اللغة نفسها هي التي تُظهر هذا التمييز . تريد اللغة ، مدفوعة بفتنة الباروزيا ، أن تؤسس الحضور المطلق للوجود المباشر ، لكنها لا تستطيع إلا أن تبتهل أو تنازع من أجله ، ولن تجده أبداً . يرتاب هيدغر بهذا ، معتمداً على الأبيات الآتية :

Und hoch Vom Aether bis Zum Abgrund nieder

Nach vestem Geseze, Wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,

Fühlt neu die Begeisterung sich,

Die Allerschaffende Wieder.

تقول الترجمة الحرفية التي تلي تأويل هيدغر العميق لهذه الأبيات :

أعلى من الأثير ، ودون الأعماق السفلى .

متابعاً سُنّة ثابتة ، كما اجتُذب من العماء المقدس

ينجلي الوجود عن نفسه مجدَّداً

الخالق الكلي مرة أخرى .

يقول هيدغر : « تنكشف ماهية مايسمّى « الوجود » في الكلمة فبتسميتها ماهية الوجود ، تفصل الكلمة الجوهريّ عن اللا – جوهريّ (أو المطلق عن العرضي :

(des Wesen Vom Unwesen

ولأنها تفصل (scheidet) في صراعهما فهي تقرره (entscheidet) » . مع ذلك ، يحدث الانفصال، ومن وجهة نظر الوجود المباشر ، فإنّ اللا – جوهري كله يوجد على جانب الكلمة ، ما دامت الكلمة هي التي تفصل مالا يُسمّى عن ما يُسمّى وتدمّره .

ولا تكشف الروح (الوجود) عن نفسها ، بل تشعر بالتجدد ، وتتصرف مرة أخرى بوصفها هدفاً للصيرورة ، ولكنها تبدو أكثر من أيِ وقت آخر بصورة صراع . إنّ التلاعب بالمفردات scheiden - entscheiden تلبيس واضح ، إذْ يفضل الانفصال الذي تحدثه الكلمة ، تمنع الكلمة الصراع من الوصول إلى غايته ؛ إنها تحوّل الصراع في ذاتها ، وهذا ما يجعل منها وساطة دائمة التجدُّد . ويبدو هيدغر على شفير التسليم بأنّ « الطبيعة يجب أن تُبقيِ هذا الانفتاح حيث يلتقيِ الفانون والخالدون . ويتشفع الانفتاح فيِ خلق علاقات بين الموجودات الواقعية جميعاً . إذ لا يتشكّل الواقعيِ إلا من خلال هذه الشفاعة intercession ، ولذلك فهو شيء موسوط . وهكذا فإنّ الموسوط ليس سوى قوة الوساطة . غير أنّ الانفتاح نفسه ، الذيِ يسمح بوجود جميع علاقات التبعية والمزامنة ، لا يأتيِ عن وساطة (أو شفاعة Vermittlung) . فالانفتاح نفسه هو المباشر . ولا يستطيع شيء وسيط ، إلهاً كان أو إنساناً ، أن يبلغ المباشر مباشرة » . ضرورة الوساطة بيّنة بوضوح . وهذه القطعة شرح مخلص لإحدى شذرات هولدرلين الفلسفية (طبعة هلنغراث ، جـ ٢ ، ص ٢٧٦) . ويمضي قائلاً : « إنّ دائم الحضور فيِ الأشياء كلها يجمع الأشياء الحاضرة المعزولة كلها ، ويتشفع ليسمح لكل شيءٍ بأن يكشف عن نفسه . والحضور الكليِ المباشر هو القوة التي تتشفع لكل ما يجب أن ينكشف من خلال الشفاعة ، أيِ لكل الأشياء الوسيطة . غير أنّ المباشر لا يمكن أن يكون موسوطاً ، فالمباشر ، على وجه التحديد ، هو الشفاعة ، أيِ هو الخاصية الوسيطة للوسيط ، لأنه يسمح بالوساطة فيِ وجوده . و« الطبيعة » هيِ الوساطة التيِ تتوسط كلّ الأشياء ، إنها « القانون أو السنة » .

هذه القطعة ، التيِ تشكّل نقطة الانعطاف فيِ الايضاح ، قطعة متناقضة[٥] . فهيِ تبيّن أن الوساطة ممكنة بفضل المباشر ، الذيِ هو فاعلها ، وفيِ الحقيقة ، يبدو المباشر ، فيِ الآن نفسه ، بوصفه العنصر الايجابيِ والمتحرك . ولا يستتبع ذلك القول بأنّ المباشر ، بوصفه الفاعل الوحيد ، يجب أن يتماهى بالوساطة نفسها ، التيِ تحدد البنية المتعددة للفعل . وإذا كان لكلمة وساطة أيِ معنى ، فهو المعنى الذيِ تتوقف عنده الوساطة ، بحيث لا تتماهى بأحد العنصرين فيِ الحضور وتؤديِ به إلى استبعاد الآخر ، فهيِ كيان ثالث ينطويِ على كليهما . والقول بأنّ المباشر يحتويِ على إمكان وساطة الوسيط ، لأنه يسمح بها فيِ وجوده ، قول صحيح ، ولكنّ مالا يصح هو أن نستخلص منه أنّ المباشر ، بالتاليِ ، هو الشفاعة الواسطة .

يمكن القول إنّ أطروحة هيدغر ، تمضي على النحو التالي ، إذا صحّ التماهي الآتي : الشفاعة ، التي هي اللغة ، هي أيضاً المباشر نفسه ، والقانون ، الذى هو اللغة التي تميّز بين الأشياء ، هو الشفاعة ، أي المباشر أو « الوجود » نفسه ، إذ إنّ كلّ شيء يتوحد على مستوى الوجود . وحين يقول الشاعر القانون ، فإنّه يقول المقدس ، الذى يبدو لنا عماءً بسبب نسياننا الوجود . ولكن ليس في هذه القصيدة ، ولا في أيٍّ من كتابات هولدرلين ، مايجيز هذه النتيجة ، ربّما غيّر الشاعر من طريقته في تسمية بعدي الوجود ، اللذين أطلق عليهما أزواجاً من المصطلحات المتعددة : الطبيعة والفن ، العمائي والعضوي ، الإلهي والانساني ، السماء والأرض ، لكنه لم يضطرب عند نقطة ما في معرفته ببنيتها المتناقضة بالضرورة . والبيت :

متابعاً سُنّة ثابتة ، كمن اجتُذبَ من العماء المقدس

ينطوي على تلميح مباشر للخلق ، باعتباره ما يؤسس ، عن طريق « الكلمة » ، إذا أخذت بمعنى شبه قانوني (Gesez , Zeugen) ، التمييز بين المقدس (العمائي لأنه لا يميّز) وبين الوسيط الذى انبعث (aus ... gezeugt) من المقدس ، ولذلك لم يعد منه . إذن ، حين يقول الشاعر : القانون ، فهو لا يقول : الوجود ، بل استحالة تسمية « أيّما شيء غير الترتيب ، المتميز في ماهيته عن الوجود المباشر .

مهما يكن ، يخفق التماهي الذي يقترحه هيدغر بين اللغة والمقدس ، في تفسير بقية القصيدة : فهو يظل مشتبكاً مع السؤال الذي اعتقد أنه حلّه ، في الوقت الذي يجب أن يبقى ، عند هولدرلين ، بلا جواب ، إذ لو كان الشاعر قد شهد الوجود مباشرة، إذن فكيف سيصوغه في اللغة ؟ وللسبب نفسه ، يضطر هيدغر إلى تجاوز ما يدنو من نصف مقطوعة (أسطورة موت سيميلي ومولد ديونريوس الذي يصوّره هولدرلين تلميحاً على طريقة بندار) . ويتجاوزها دون أن يقدم أي مسوّغ ، فيعاملها وكأنها موضوع رخيص دُسَّ هناك اعتباطاً . بالمقابل ، إذا اتفقنا على كون القصيدة تعبّر عن التماهي المنشود بين اللغة والمقدس ، إذن ، فيستتضح نموّها والمصاعب القائمة على نتيجتها . فيقظة الطبيعة ، التي سبّبها الشاعر ، ليست الانكشاف المباشر للوجود ، بل هي يقظة التاريخ الذي يواصل تقدمه . فالشاعر لا يستطيع أن يقول الوجود ، بل يستطيع أن يوقظ فعله غير الفوري ، لأنه أوغل في تجربة علاقته الوسيطة بالمقدس . إنه يفترض القيام بمهمة الانسان الأسمى في ضمان الوساطة ، من خلال

شخصه ، بين الوجود ووعيِ الوجود ، المؤسس قانونه فيِ « الكلمة » . وهذا الفعل الأسمى هو أيضاً تضحية أسمى ، لأنّ ترميم الوجود بالوعيِ يتحقق بالضرورة على حساب إنكار حضوره الكليِ الذيِ لايُقال ، واكتساب الآنية ، بما لا يقل ضرورةً ، خاصية التناهيِ والاغتراب . يعرف الشاعر هذه الضرورة ، ولكنها تبدو ، لمن لم يبلغوا هذه المرحلة من الوعيِ ، بهيئة الحزن . وعن طريق استبطان الأحزان ، يأخذها الشاعر على عاتقه ، (يقول المشروع النثرى للترنيمة معاناة أحزان الحياة) ، ويضفيِ عليها من خلال تضحيته الشاملة ، التيِ تتخطى حدود الموت ، قيمة مثال وانذار : « قد اغنى أغنية العذاب المنذر / للأغرار » . هنا يستحيل علينا أن لا نتذكر دراما « امبيدوقلس » التيِ كتبت قبل هذه القصيدة بفترة وجيزة ، والتيِ تحدد الموضوعة التيِ ستسود فيِ القصائد التاريخية والقومية .

مع ذلك ، يبدأ هولدرلين بتلمس آثار توتر جديد . فالموت الداخليِ (الذيِ هو «موت » وعيِ طبيعيِ ينسخه وعيِ طبيعيِ أرقى ، بالمعنى الذى ترد فيه كلمة « موت » فيِ مقدمة « ظاهراتيات الروح » لهيغل) يتم التفكير فيه فيِ البداية حزناً إنسانياً . لكنّ التجربة الداخلية لهذا الحزن لاتكفيِ . لذلك نجد فيِ الصياغة الثانية لهذه القصيدة عبارتيِ : (معاناة أحزان الله) و (أحزان المقتدر) بدلاً من (معاناة أحزان الحياة) . هكذا ترتفع المعاناة الانسانية إلى مستوى أعلى ، وهذا يعنيِ أنّ هذا الحزن يعلو على الفانيِ ، وأنّ الوساطة ، كما لم يخفَ على هيدغر ، هيِ أيضاً ، وأن تكن بصورة لا تكاد تبين لنا ، قانون الإلهيِ المتعلق بماهيته المقدسة . أمّا بالنسبة إلينا فيكمن حزن الوساطة فيِ التناهيِ ، ولا نقدر أن ندركه إلا بصورة موت. ومادمنا فيِ داخل دائرة الوجود الانسانيِ ، التيِ هيِ أيضاً دائرة الكلمة الشعرية ، فلا نستطيع أن نفكرّ بالأحزان الإلهية إلا بصورة موت للاله . مهمة الشاعر ، إذن ، أن يستبطن هذا الموت ، وأن يتفكر فيِ موت الإله ، غير أنّ هذه القضية أوسع بكثير من أن تقوم بها هذه الترنيمة المفردة ، التيِ كان توجهها النقدى تاريخياً أكثر مما كان دينياً ، وستظلّ مجرّد تخطيط ، حتى تتولى موقع الصدارة فيِ الترنيمات المسيحية لاحقاً . وتمثّل قصيدة " Wie wenn am Feiertage " قطعة انتقالية تشير إلى الحقبة الجديدة . وتكشف إمكانية هذا الانتقال إنه ما من تحّول جوهريِ فيِ بنية الفعل ، وأنّ التجربة الدينية ، لدى هولدرلين ، هيِ أيضاً وساطة[٦] .

خلاصة الأمر ، تقترح هذه الترنيمة تصوراً عن الفعل الشعريِ بوصفه فعلاً منفتحاً وحراً فيِ جوهره ، بوصفه قصداً خالصاً مجرداً ، وابتهالاً واعياً وموسوطاً يحقق وعيه الذاتيِ باخفاقه ، وهذا باختصار تصور مضاد تماماً لتصور هيدغر . وما دام التركيز باقياً لدى هولدرلين ، فإنّ هذا الجانب من المراهنة والتحديِ يؤكد نفسه ، وإذا لم يكن فيِ موضع ، ففى الوظائف الوزنية والشكلية الوعرة ، التى يفرضها على نفسه ، والتيِ لايحلّها إلا حين يبحث عن أوعر منها . وفيِ الأعمال التيِ كتبها فيِ فترة جنونه تفسح الوعورة مجالاً لبساطة طفلولية ، لعلها مقرونة بسخرية شفافة بصورة رهيبة . مَن يجرؤ على القول ما إذا كان هذا الجنون انهياراً عقلياً أم طريقة هولدرلين فيِ تجريب الشكلية المطلقة الشاملة ؟ ثمّ أليس من قبيل الجرأة الكبرى إضفاء قوة تمثيلية على هذا الجنون ، والقول ، كما يقول هيدغر ، إنّ آخر قصيدة كتبها هولدرلين وعد بالسكنى فيِ باروزيا الوجود ؟

ينبغيِ أن يكون الشرح على شعر هولدرلين نقدياً فيِ الجوهر ، إذا أراد الإخلاص لتعريف الشعر عند كاتبه . ومثلما أنّ هذا الشعر نقديِ فيِ تيقنات ، فانّ طبيعته الإيهامية ليست ذات قناع . ومن شأن هذا النقد أن يرقى إلى مرتبة الحوار ، التيِ نشدها هيدغر مراراً لمفكرين آخرين ، وأنكرها على هولدرلين . وهذا فيِ واقع الأمر ، من أكثر ما يؤسف له ، لأن تأمل هيدغر فيِ الشعر ، هو تأمل فيما لا يُقال ، الأمر الذيِ يستدعيِ طريقة مناهضة تماماً لطريقة هولدرلين . مع ذلك ، يمكن أن تشكل المواجهة بين هذين الموقفين الممكنين مركز شعرية سليمة .

إنّ أيَّ منهج تفسيرى يجب أن يضع يده فيِ آخر الأمر على المشكلة نفسها : وهيِ كيف نبلور لغة قادرة على الاهتمام بالتوتر القائم بين مالا يُسمَّى وبين الوسيط . إنّ ما لا يُسمَّى يتطلب التصاقاً مباشراً ومخاضاً أعمى وعنيفاً يعامل بمثله هيدغر هذه النصوص . فيِ حين تعنيِ الوساطة تفكيراً يميل إلى لغة نقدية ، تكون منهجية ودقيقة بقدر ماتستطيع ، ولكنهاغير متلهفة صراحة فيِ استعمال دعاوى اليقين ، الذيِ لن تصله إلا فيِ نهاية المطاف . وتمثل الفيلولوجيا ، بوصفها حقل سيطرة ، وموصوفةً بالاعتباطية والعلم الزائف على السواء ، مستودعاً للمعرفة الراسخة . لذلك فالرغبة فيِ إبطالها – وليس واضحاً هل إبطالها أمر ممكن – بلا قيمة . وهكذا حين تنفيها نزعة صوفية أو علمية على السواء ، فإنها ستحظى بفهم متزايد لذاتها ، مما سيحفز نموّ حركات منهجية فيِ داخل حقل اختصاصها ، هذا ما يعززها فيِ آخر الأمر.

إنّ دراسة « بيدا آليمان » للأسئلة التي مسحناها ، تمثّل وجهة نظر مناقضة تماماً لوجهة نظرنا ، ما دام يدعو إلى إيجاد توازٍ وتجانس بين فكريِ هيدغر وهولدرلين . ويدافع آليمان عن منظوره بعقل قادر على إبراز أبعاد أصيلة في تأويل هولدرلين ، وفي طرح أسئلة نافعة عن الشذرات الفلسفية لحقبة همبورغ ، والشروح على الترجمات ، والترانيم الأخيرة . وبالرغم من أن المؤلف يتابع فكر هيدغر ، فإنه لا يتابعه على نحوٍ صاغر أو آليٍّ ، بل ينجليِ عن مخاض عقليٍ يكشف عن مشاطرته الشخصية والمستقلة لخطوات الانطولوجيا عند هيدغر .

ودون الدخول في السجال التفسيريِ ، الذي يستوجب أن يكون بالغ التفصيل ، ثمة سبب يدعو إلى معارضة أطروحة « بيدا آليمان » ، لا فيما يتعلق بخلاصتها العامة ، بل فيما يتعلق بتطبيقاتها الفلسفية . إنّ التجانس المزعوم بين هولدرلين وهيدغر يكمن فيِ حركة النقض أو القلب (Keher) التي تطرأ على كلا الفكرين ، ويُفترض أن بنيتها والقصد فيها متشابهان. ينكشف القلب ، عند هولدرلين ، فيِ انقلاب جذريِ ينتزعه من فلسفة فيِ المصالحة إلى فلسفة فيِ الانفصال الضروريِ . فيِ حين أنّ القلب ، لدى هيدغر ، حركة غامضـــة للوجود نفسه ، برغم أنّ آليمـــان يـراها ، وهو مصيب فيِ ذلك تماماً ، فيِ المنظور التـاريخي الذيِ يستـقيِ من هذه الحركة ، أيِ تراجعاً إلى الجانب البعيد فيِ الميتافيزيقا من أجل تخطيِ هذه الميتافيزيقا نفسها .

صحيح أنّ لدى هايدغر نقضاً أو قلباً ، ولكنه ليس القلب الذي يحدث بالطريقة نفسها لدى هولدرلين . يكمن اللبس لدى آليمان في تأويل غير مقبول لموت « أمبيدوقلس » ، الذي يفهمه بألفاظ تقليدية ، عودةً إلى الشمول Pan غير المتميز ، أيِ إلى مصالحة مطلقة . لكنّ موت « امبيدوقلس » هو على النقيض من ذلك تماماً ، « موت » بالمعنى الهيليِ للكلمة . القلب هو قلب الوعيِ فيِ مقدمة « ظاهراتيات الروح » لهيغل » أيِ الانتقال من خلال الوساطة ، إلى مرحلة أعلى من الوعيِ ، بينما هو فيِ حالة أمبيدوقلس وعيِ تاريخيِ . ولا يمكن العثور على قلب انطولوجي واحد لدى هولدرلين ، بل على فلسفة معيشة لقلب يتكرر ، ليست سوى فكرة الصيرورة . وبما أنّ هناك قلباً أو نقضاً دائماً ، فلا وجود لمصالحة أبداً ، حتى ولا فيِ أعماله المبكرة . ويجعل القلب من الجهد المضنيِ للتفكير بالإلهيِ مظهره الأخير . لذلك فوصف الحقبة الأخيرة بكونها وساطة الإلهيِ صحيح ، لكنّه ليس تعليلاً لنشوئها . وبالنتيجة ، تتحوّل حركة القلب أو النقض إلى ظاهرة مطلقة ، ويتمّ تقييم موقع هولدرلين فيما يُسمّى بالفلسفة المثالية

فيِ ضوء زائف . وبإبرازه فكرة المصالحة سمةً أساسية لكل مثالية ، يصور آليمان هولدرلين وهيغل وأنه معنىّ بشيلنغ الشاب . وتدحض الأعمال الكاملة لهيغل ، في أكثر مقاصدها جوهرية مثل هذا الوصف ، ويؤكد النقد الذيِ تعرَّض لَه بدءاً من كيركغارد حتى يومنا هذا ، هذا الواقعة . وإذا وُجدتْ يوماً ما فلسفة للانفصال الضروريِ ، فهيِ فلسفة هيغل ، أمّا تشبيه فكرة الروح المطلقة بالمصالحة المثالية ، فيعنيِ تمهيد الطرق للتلبيس . إنّ فكرهيغل وفكر هولدرلين متوازيان ، فيِ هذه المسألة ، توازياً ملحوظاً ، لكنّ اختلافهما يظلّ أعمق ، مما يتطلب نبرة مختلفة ونداءً متميزاً إلى حدّ كبير ، برغم المشابهة النسبية بين فكريهما . وإذا أراد المرأ أن ينتفع من هذا الاتفاق الاعجازيِ تقريباً ليسلط الضوء فعلاً على علاقات الفلسفة بالشعر ، فالأفضل أن لا يبدأ بتثبيت اختلافات لا وجود لها ، حين تكون المشابهات أكثر نفعاً بكثير .

يصحّ النقد الذيِ وجه هولدرلين وهيغل لتعاليم شيلنغ على « بيدا آليمان » الذي يكتشف ، فيِ آخر الأمر ، استحالة حفظ المباشر وصونه ، وبذلك يبتعد عن فكر هيدغر ، الذيِ يكمن آخر جهد له فيِ العودة إلى اتحاد أكثر أصالة . ومما يؤسف له ، من هذا المنظور ، أن آليمان كتب دراسته عند هذا المفصل المبكر ، فيِ وقت يبدو أن فكر هيدغر يوشك أن يمرَّ بمرحلة قلب جديدة ، ولا يريد أن يسلّم نفسه لأية دراسة محددة ومن الواضح تماماً ، أنّ فكرة السكنى كماتشف عنها نصوص Vorträge ، مناقضة بالكامل لذلك الفكر الممزّق والمشتبك الذي يكتشفه بيدا آليمان لدى هولدرلين المتأخر . والحق أنّ هيدغر يتجاوز هذه النقطة ، ويضمّن عمله فترة الجنون ، فيراها تنطويِ عليِ وعد براحة بال وسلام منشودين . ولا يمكث آليمان إلا قليلاً عند الشذرات السابقة للجنون مباشرة ، وهيِ نصوص جعلها العذاب العقليِ الذيِ تستثيره نصوصاً ممسوسة مهلوسة ، ومن بين أقل النصوص سلاما وراحة بال . والحقيقة أنّ هولدرلين ، لدى آليمان ، أقرب بكثير إلى هيغل منه إلى هيدغر ، ولقد سقط آليمان ضحية خطأ للنفوذ الذيِ مارسه عليه هيدغر ، فلكيِ يحافظ على المنظور التاريخيِ الذيِ يتطلب أن يظلّ هيغل مُقصراً عن إبطال الميتافيزيقا الغربية ، بينما يوغل هولدرلين فيها ، شوّه آليمان القضية موضوع النقاش ، التيِ يرفض أن يبحث عنها ؛ حيث صيغتْ ببالغ الوضوح .

الملحق (أ)

مراجعة لكتاب

« قلق التأثير »

لهارولدبلوم

كأثر الكتب المجيدة ، ليس مقال هارولد بلوم الأخير ما يتظاهر به . فهو يسمّي نفسه في عنوانه الفرعي « نظرية في الشعر » ، ويدّعي أنه تصويبي بطرائقَ ثلاث في الأقل ، بفضح زيف النظرة الإنسانوية في التأثير التي ترى فيه اندماجاً إبداعياً للموهبة الفردية في داخل التراث ، وبالمساهمة ، من خلال تنقية تقنيات القراءة ، في نقد عملي أكثر انضباطاً ، وبإثراء النماذج المسلّم بها التي يقوم عليها تاريخ الأدب الأكاديمي . وتحت درع نظرية عامة ، يجمع هذا الترتيب الواسع بين النقد الآيديولوجي والنصي والتاريخي في تأليف ليس بالغريب في المحاولات المؤثرة الأخيرة في الأدب . وليس الجانب « التصويبي » بالجديد لدى بلوم ، الذي لم تمنعه المعتقدات القويمة (الارثذوكسيات) التي تسيطر على حقل الأدب ، وأظهر أنه باستمرار عازم على المضيّ في طريقه الخاص . لقد كان تصويبياً بأفضل معاني الكلمة ، لا انطلاقاً من رغبة باطلة لتأكيد أصالته ، ولا لأنه يريد أن يشيّد أرثذوكسيته الخاصة مركزاً للتأثير ، بل لأنه كان دائماً أميل إلى دوزنة لغة الشعراء ، منه إلى الاتجاهات الأكاديمية السائدة . وحتى فيما يخص النقاد الذين يدين لهم – من أمثال نورثروب فراي ، وما ير أبرامز ، وولتر جاكسن بيت – فإنه لم يقع مشلولاً بقلق جارف . ويمكن أن يسمّى ، بالتسمية التي أطلقها هو ، ناقداً « قوياً » ، ولن يكون من قبيل المفاجأة ، أن نسمعه يؤكد نيته في التغيير ، أكثر منها في بسط مجال الدراسات الأدبية .

لكنّ المرء سيعدو نطاق الإنصاف ، إذا قرأ هذا الكتاب في ضوء هذه النية . إذ أن العمل التصويبي يفترض في الأقل بعض التركيز على التقنيات ، والدراية بالنقد ، ويدعي وجود توجهات ، تزعم لنفسها ، حتى حين لا تكون علمية بالضرورة ، فاعلية تعليمية . إنه كتاب يُولّد التوقعات الخاصة بالاظهار التمثيلي للمهارة التأويلية والمعرفة التاريخية . غير أنّ (قلق التأثير) ، مقارنة بكتب بلوم السابقة ، لا ينطوي إلاّ على عدد قليل جداً من القراءات التفصيلية ، ولا يتضح فيه اطلاع بلوم الواسع . وفيه فيض من « الاقتباسات الشعرية ، والتأويل الضمني الرفيع المستوى ، كما في حالة ملتون ١ ،

وبليك وإمرسون ، وستيفنس وآخرين ، ولكنه محفوف دائماً بالحاجة ، ويفتقر إلى الشرح التوضيحي ، وكأنّ المراد التسليم بالمعنى المستنبط للفقرات الصعبة والغامضة . ويحسّ المرء إحساساً بجزء بلوم المشروع من التفاصيل في كتاب له مطامح أوسع منها بكثير . ولا يستفيض المقال كثيراً حتى في موضوعة الكتاب الرئيسة المعلنة ، وهي قضية التأثير ، أو بمزيد من التخصيص ، الطريقة التي يندمج بها مفهوم جديد للتأثير في عملية القراءة . وأمثلته ، في الجزء الأكبر منها ، هي توكيدات « قبلية » aPriori للتأثير القائم على أصداء لفظية أو موضوعاتية ترد وكأنها تتحدث إلى نفسها . وليس لدى بلوم وقت يضيّعه في تنقية الصنعة . وفي الحقيقة ، فإنه لا يبالي كثيراً بالنتائج التصويبية لمحاججته ، إذ إنّ اهتمامه بالحوارات المنهجية التي تقض مضجع النقد الأوربي والأمريكي لا تتعدى السطح .

تستولي على الكتاب هموم أقل تخصصاً . وبرغم العنوان الفرعي ، فليس هو بـ « نظرية في الشعر » حقاً ، أو بما يتوافق حرفياً مع اقتباسه من « والاس ستيفنز » الذي ينفع شعاراً له : « إن نظرية الشعر هي نظرية الحياة ، كما هي .... » ، وليست « الحياة كما هي .... » بالفكرة الريِّضة ، ولذلك فإنّ الشعار يشير إلى الطبيعة الإشكالية القصوى للشعر . وليس الأدب ، في هذا المقال ، بالموضوع الواضح التحديد في حقل تقليدي ، بل هو مصطلح رجراج ، في خضم التغيرات الدرامية التي يتعرض لها المضمون والقيمة ، هكذا بدأت تخضع الآن للاستجواب والسؤال ، في سياق عمل بلوم ، الافتراضات الأولية عن الأدب التي كانت تدعم كتاباته السابقة . ولذلك تصعب مواصلة الكتاب ، إلى حدّ ما ، مالم ، يكن القارىء ملّماً بأعمال بلوم السابقة . ولعلّ سلفه الذي يقلقه أكثر من غيره ، لم يكن فراي أو بيت أو أندادهما المعاصرين ، بل هو بلوم نفسه . وفي حالة ناقد متمركز حول الذات ، تغدو المواجهة مع الذات تافهة ومتسامحة ، ولكنّ لأنّ اهتمامات بلوم كانت دائماً تهيمن عليها الغيرية غير المتمركزة التي نسميها الأدب فإنّ المقال أبعد ما يكون عن التفاهة أو الأنا وحدية solipsistic . ولن تسنح للمرء ، كلّ يوم ، فرصة أن يرى الأدب وهو ينازع نفسه حول دعاواه ذاتها.

في كتبه السابقة ، كانت تلك الدعاوى تضم كلّ التهويلات . كانت متجذرة في التقييم البالغ للرومانسية الانجليزية مفهومةً فهماً جزئياً ودقيقاً بوصفها تأكيداً لقدرة الخيال المطلقة على وضع المعايير للحكم الجمالي والأخلاقي والمعرفي . وبالرغم من أن خطاب بلوم يبدو منتفخاً ، ومغالياً في بعض الأحيان ، فإنّ أصالة قراءته للرومانسية

الانجليزية تخلو من التركيز الكافي . لعلّه شعر بأنّ عليه أن يرفع صوته لكي يُسمع جيداً ؛ ففي فهمه لصيحة مصطلح « الخيال » ، كان من الناحية الفلسفية أكثر دهاءً ، وفي بعض النواحي ، أفضل اطلاعاً من جميع المؤرخين والمنظرين للرومانسية الانجليزية بمن فيهم فراي وابرامز وڤاسرمان وآخرين . لقد فهم بلوم ، منذ كتابه عن شيلي ، فهماً ضمنياً ، وعلى عكس ما تنم عنه جميع المظاهر ، أن الخيال الرومانسي يجب ألاّ يُفهم من خلال التلاعب الجدلي بمقولة « الطبيعة » المفترض ازدواجها . وقد أدّت هذه الثنائية في الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، إلى دقّ إسفين قدريٍّ بين التأويل المقبول للشعراء الرومانسيين ، وتعبيرهم الفعلي ، وهو تعبير لاشكّ أنه صعب وغامض ، ولكنّ لا على النحو الذي يُصوَّر فيه عادةً . وأدت الهواجس المتزايدة بصلاحية هذا النموذج إلى تغيير في نوع التثبيت ، فحيث كانت الرومانسية توصف في الغالب بأنها عبادة الطبيعة ، أو بأنها مصالحة بين العقل والطبيعة ، انقلب هذا التأكيد الايجابي ، وحلَّ محلّه التأكيد المناقض له (ويفترض أن يعكس نوع الأداء الشعري هذا التأكيد) . هكذا حظيت مفردات من مثل « استبطان » ، « عقل » ، « وعي » ، « ذات » بالتداول بوصفها المقابل الثري للطبيعة . ويتوفر في مقال جوفري هارتمان الهام ، Via naturaliter negativa ، الذي يشكّل جوهر كتابه عن وردزورث ، مثال جيد على هذا الانقلاب ، لكنّه يكشف أيضاً بوضوح ان انقلاب التثبيت مسألة غير هامة ، إن لم تكن بنية الاستقطاب نفسها موضع سؤال واستفهام . وقصص الانقلابات ، مهما تكن معقدة أو ملتوية أو شيقة ، فإنها محكومة بأنها تنتهي بالمصالحة بين المتضادات ، وبطمس الاختلافات التي لم تكن سوى مظاهر مصطنعة لهوية أعمق .

لقد أسهم بلوم بنصيبه في هذه الخطوة الأولى الضرورية ، كما يقول لنا ، في مقال يحمل تاريخ ١٩٦٨ ، إن « قصائد الأسفار الرمزية التي تتحرك في تراث متصل بدءاً من قصيدة ALastor لشيلي حتى The Wanderings of Oisin . لييتس ، تنزع إلى رؤية سياق الطبيعة فخاً للخيال الناضج . ويضيف يائساً من عمى زملائه النقاد : « تتطلب هذه النقطة سعياً حثيثاً ، لأنّ من الصعب جداً نبذ تأثير الرؤى القديمة للرومانسية» (حلقات البرج ، شيكاغو ، مطبعة جامعة شيكاغو ، ١٩٧١ ، ص ٢٠) . لكنّ بلوم ، خلافاً للآخرين ، لا يتوقف عند هذه المرحلة . فوراء جدل العقل – الطبيعة ، راح يتلمس طريقه لوصف ما كان عليه أن يسميه بالخيال الرومانسي ، ولكنه صار يراه الآن قوة مستقلة تتطوّر تبعاً لقوانينها الخاصة وتصل إلى مناطق لاتطالها مقولة الطبيعة ،

لا سلباً ولا إيجاباً . ويصعب إلى حدّ بعيد وصف هذه القوة لأن أثر التراب في الشعر والنقد ما بعد الرومانسيين يبلغ من الشدة بحيث أنه حدّد مرة واحدة وإلى الأبد ما يتوفر بين أيدينا من بلاغة وجهاز اصطلاحي ، وبذلك فإنه يجعل من الضروري أن نؤكد عدم كفاءة لغة مفهومية من خلال اللغة المرفوضة نفسها .

في هذا المأزق الفلسفي العصيب ، كان على الستراتيجيا الواعية عند بلوم أن تتوصل إلى تعريف جديد للخيال عن طريق مبالغة شبه تهويلية . إذ ما دام لا يمكن تخيُّل الخيال ، فلا طريق إلى وصفه سوى المبالغة . ولا يستطيع الشعر ، الذي هو نتاج هذا الخيال المبُالَغ فيه أن يفعل شيئاً . إنه يبلغ ما لا تبلغه دعاوى شيلي في « الدماغ » التي يرى فيها أن « أعظم وسيلة للخير الأخلاقي هي الخيال » . ولم يعد لشيء طبيعي من وجود في مذهب اختراق الطبيعة لديه : « يتطلب برنامج الرومانسية عموماً ، وليس لدى بليك وحده ، شيئاً ما أكثر من مجرّد إنسان طبيعي لكي ينجزه . لابدَّ من حواسٍ أضخم ، وأكثر تعدداً ، ولا تقتصر فضيلة الشعر الرومانسي المهولة على كونه يتطلب مثل هذا الاتساع فقط ، بل هو يشرع بجعله ممكناً ، أو في الأقل يحاول أن يقوم بذلك » (المصدر نفسه ص ٢١) . « سيغادر الشاعر أصيله العظيم ... والطبيعة – حسب مبادىء العبقرية الشعرية – ويتشبث بوحيه وخياله ، فيمتزج النصفان الكريم والمنعزل » وليس هذا الامتزاج أو الاتحاد بالتأليف ، بل هو النص الأخير للشعر على انفصال الوجود وتقطعه : « إن حلم الشاعر القويّ ليس مجرّد تهيؤات ابتهاج لا ينتهي ، بل هو أعظم ما لدى الانسان من أوهام ، إنه نظرة الأبدية » (قلق التأثير ص ٩) . « أن Tharmars لوردزورث ، علاوةً على كونه صورة رعوية لتألّه الانسان ، حاضر في القصيدة نفسها كحاجة يائسة للاستمرار في الذات ، يأساً يضحّي في أسوأ الأحوال باللحظة الحية ، ولكنه ينتج في أحسنها دفعة منقذة تحمي الخيال من الافتتان القوي بالطبيعة » (حلقات البرج ص ٢٧) .

يرى المرء كيف أنّ حصافة بصيرة بلوم ، التي تميزه وتسمو به عن بقية متأولي الرومانسية الانجليزية ، تضطره إلى التصريح بدعاوى عن الشعر يتعذر الدفاع عنها . وترد هذه الدعاوى باللغة نفسها التي تحاول أن تتخطاها : أي اللغة الطبيعية في الرغبة والاستحواذ والقوة . تطالعنا هذه الدعوى التهويلية بثبات على طول المقالات المتعددة في « حلقات البرج » . من ناحية أخرى ، يتبين إخفاق هذه الوقفة أيضاً ،

وإن يكن بمصطلحات تاريخية ، وليست نظرية . فتبدأ الرومانسية بالانقسام إلى استقطاب زماني جديد يميّز بين الرومانسية الأولى والمتأخرة . ويضفي بلوم الصبغة التاريخية على الخيال بإبرازه التوتر بين تجلياته الأولى والأصيلة ، وبين تجلياته المتأخرة المستمدة منها . هكذا يتحولّ الاخفاق في تحديد ماهية الخيال ، إلى مأزق زماني يحجب فيه المتقدمُ المتأخرَ ويكسفه إلى الأبد . وبذلك تحلّ نظرية في التأثير محلّ نظرية في الخيال لم تكتسب صياغتها بعد . وتصير عبارة « قلق التأثير » التي تظهر عرضاً في مقالات « حلقات البرج » عنواناً للكتاب اللاحق .

هذه خطوة إلى الخلف من بعض وجوهها . فحين كنّا على وشك تحرير اللغة الشعرية من قيود المرجع الطبيعي، ها نحن نعود إلى مخطط ما زال في عمومه ارتداداً إلى مذهب طبيعي نفساني . يطهرّ بلوم مفهوم التأثير ويخلصه من أيّ حدث تجريبي ساذج : يوضح على سبيل المثال أنه لا علاقة له بدراسات الأصول ، وأن التأثير يمكن أن ينبثق من نصوص لم يقرأها الشاعر ، وبما هو أكثر سرياليةً ، أنه يمكن قلب تسلسله الزمني ، بحيث يؤثر الشاعرالمتأخر ، بنوع من الاستباق الاسترجاعي ، في الشاعر المتقدم عليه . لكنه يصير أكثر من ذي قبل اعتماداً على تمجيد حرفي أكثر مما هو تهويلي . هكذا نعود من علاقة بين الكلمات والأشياء ، أو الكلمات والكلمات ، إلى علاقة بين الذوات . ومن هنا تأتي اللغة المتوترة للقلق والقوة والمنافسة والايمان الرديء . ويمكن تعقب آثار الارتداد بطرق مختلفة . فهو يتضح ، مثلاً في الطريقة التي يستخدم بها فرويد في المقال الأول قياساً بالمقال التالي : فبلوم الذى يبدو أنه ينظر ، في ذلك الوقت ، إلى فرويد نظرة تقليدية بوصفه إنسانوياً عقلانياً ، ينبذه باحترام في « حلقات البرج » بوصفه أسير مبدأ واقع خلَّفتْه الرومانسية وراء ظهرها . فى « قلق التأثير » قراءة بلوم لفرويد أكثر تعقيداً ، ولكنه بقى من حيث المبدأ منبوذاً بوصفه « غير شديد بما يكفى » ،.وقد اطرحتْ حكمةُ الشعراء الأقوياء حكمته . وبرغم ذلك ، تطغى المصطلحات الأوديبية على محاججته ، وتُروى قصة التأثير بلغة الرغبة الطبيعيّة . فحين أحبطته صعوبة بيان بصيرته من خلال ما يمتاز به الخيال من خصائص لا مرجعية ، صار بلوم موضوعاً لرغبته الخاصة في التوضيح . هكذا انزاحت اهتماماته النظرية ، وأخلت المكان لسرد رمزي يعيد التمركز حول ذات ما . لكنّ إقامة نظرية في الشعر أمر غير ممكن من دون لحظة معرفية حقا ، يُنظَر فيها إلى النص الأدبى ، من منظور حقيقته أو زيفه ، لا من وجهة نظر المحبة / الكره . إنّ حضور مثل هذه اللحظة

لا يقدم ضماناً للحقيقة ، ولكنه ينفع في تغيير فهمنا للتشويهات التي تقوم بها الرغبة . هكذا قد تظهر أنماط من الخطأ لعلّها أكثر تعكيراً ، ولكنها متجذرة في اللغة ، لا في النفس .

تغيّر عودة النزعة النفسانية القيمة المعزوة للأدب تغييراً دراميا . فلكون الأدب قادراً على فعل أيّ شيء ، يُصبح عبثاً ، وآية على السخرية الهابطة ، طالما لا يستطيع شاعر أن يهزم ربة وحيه التي لم تخدعه بعد بسلفه . ومثل كلّ تدخل وتثبيت قائم على التأثير غير المترويّ فيه يمكن قلب الصيغة ومعناها عند الطلب . وبتأسيس الأدب على أسبقية حرفية وتوليدية ، يصبح بلوم أسيرمخططه الأفقي الخطي الذي تتولد عنه مجموعة من المغالطات التاريخية المألوفة جداً . وأشهر هذه المغالطات هي مغالطة عهد ما قبل الهفوة Prelapsarian الذي سبق عصر القلق : « ذلك العهد العظيم الذي يسبق الطوفان » (ص ١٢٢) ، ويسبق الزمن الذي « وقع فيه الظل » (ص ٧٧) . ومرة أخري ، تصير الرومانسية مذهباً لوحدة الأنا Solipsism لدى نفس مغتربة ، وبتراً شنيعاً نستطيع أن نتعرف فيه كم تتقلص أوصال الأشياء (ص ١٢٢) . وليس إلا خطوة صغيرة واحدة ، ومن دون الاضطرار إلى تغيير المقدمات الضرورية ، حتى يصار إلى إضفاء صيغة جذلى على هذا التعبير بدلاً من صيغته الكئيبة ، واستبدال القلق بنظرية ما قبل جونسنية صافية عن المحاكاة المحتشمة .

هذا إذا أخذ المرء بلوم استناداً إلى كلماته ، وعدّ نظريته في التأثير التعبير المركزي الذي ترائي به . وما دام بلوم كاتباً نافذاً ومقنعاً فلا مناص من حدوث شيء كهذا يترتب عليه احتجاج نقدي ومحاكاة تمجيدية ، وكلاهما معاً خارج عن الموضوع . ووراء عشوائية الحبكة النفسية يشعر القارىء أن الكتاب معنيّ بشيء آخر ، وأنه نسخة معتمة من شيء أكثر اتصالاً بالمشكلات الأدبية ، شيء أقرب بكثير إلى « الخيال » الشعري حاول بلوم ، عبثاً ، أن يحدّه بمصطلحات وجودية غامضة . فإذا يصف بلوم التأثير بأنه تشويه خبيث وماكر للتراث ، فإنه يعطينا نسخة بديلة فى مشكلة أصيلة جداً . تبدأ فى التوهج ، مثلاً ، في الطريقة المختالة التي تتقوّض بها الثقة في شرعية البيان الأدبي . أمّا في إطار أطروحة الكتاب المعلنة ، فانّ موقف الشك والارتياب معكوس . فليس الذى يحجب ويحتجب هو ضعف الحاضر ، بل القوة المزعومة للماضي . تستوي الأضداد في وصف الأسلاف الأقوياء ، ولا سيّما ملتون ، ويظل الأدب عامراً

بالزيادة والنقصان ، أو الافراط والتفريط . ويكمن الفرق الحقيقى بين هذا المقال وكتب بلوم السابقة فى أن القوة تظلّ مجرّد تأكيد بلا برهان ، يضفى عليها الاقناع ، ويتم توثيق الضعف نسقياً للمرة الأولى . وباستطاعتنا أن نتغاضى عن المخطط الزمانى ، وعن انفعال الابن الأوديبى ، إذ تحت ذلك ، يهتم الكتاب بصعوبة القراءة ، أو بالأحرى ، باستحالتها ، وبالتالي ، بعدم البتّ بالمعنى الأدبي . وإذا أردنا إبطال كمائن علم النفس ومكائده ، فلدى مقال بلوم كثيرٌ مما يقوله في المواجهة بين الأوائل والأواخر ، كصورة بديلة للمواجهة النموذجية بين القارىء والنص .

إنّ أول بصيرة يتوفر عليها بلوم هي أن المواجهة يجب أن تحدث ، وأنّ لها الصدارة على بقية الأحداث ، السيرية أو التاريخية ، فى تجربة الشاعر . ويعني هذا أنّ النصوص تتأصل في تماس مع نصوص أُخر ، لا في تماس مع الأحداث أو فاعلي الحياة (بالطبع إلا إذا عاملنا هؤلاء الفاعلين وهذه الأحداث بوصفهم نصوصاً) . والقول بأن الأدب يقوم على التأثير يعنى أنه تفاعل نصي intertextual . وتنطوي علاقات التفاعل النصي ، بالضرورة ، على لحظة تأويلية ، فلكي تكون المواجهة مبدعة أدبياً ، لابدَّ أن تتضمّن القراءة ، مهما كان شكل هذه القراءة تخطيطياً ومصطنعاً (على أنها يمكن أيضا أن تكون عميقة جداً) . وتتمثل البصيرة الرئيسية في كتاب « قلق التأثير » في تأكيده التصنيفي على أنّ هذه القراءة تعني سوء القراءة ، أو كما يسميها بلوم التباساً أو تلبيساً misprision . ويمكن للقارىء أن يتجاهل المخططات القصدية التي يضفى بها بلوم الدرامية على « أسباب » سوء القراءة ، وينبغى له أن يركز ، بدلاً منها ، على النمط البنيوي للالتباسات . ولا تسير هذه القراءة في اتجاه معاكس لنص بلوم تماماً . فهو ، في نهاية المطاف ، لم يؤلف كتابه بوصفه معركة ملحمية ، بل بوصفه تصنيفاً للنماذج المتكررة من الأخطاء في فعل القراءة . وهو يجتذب الانتباه إلى الجانب التصنيفى الأرسطى في عرضه من خلال جهاز اصطلاحى ساطع ووهاج . إنّ الوصف الفعلي للمقولات الست ، أو الأنواع التنقيحية revisionary ، وهى(1) ، clinamen, tessera, Kenosis, dae monization) . askesis, apophrades) محمّل بطاقة انفعالية ثقيلة إلى حدّ أنه لا يسهل التمييز بين مختلف البنى الموصوفة . ولكنّ نموذجاً لغوياً متماسكاً جميلاً ، يقف خلف هذه الدراما ، ويمكن وصفه بنبرة مختلفة وجهاز اصطلاحي متميز .

يقع التركيز الجوهري ، في وصف الأنواع أو الوسائل الست ، على الأسبقية الزمانية : ويتلازم الاستقطاب بين القوة والضعف (دائماً يتحدث بلوم عن الشعراء « الأقوياء » و« الضعاف » مع استقطاب زماني يحرّض في وقت مبكر ضدّ المتأخرين . وينصرف جهد القراءة التنقيحيّة لدى الشاعر المتأخر إلى تحقيق قلب يقترن بمقتضاه التأخر الزماني بالقوة بدلاً من الضعف . ويتحقق هذا الهدف عن طريق لعبة الاستبدال . يقول بلوم : « نستطيع أن نعيد توجيه حاجاتنا بالاستبدال أو التعالي » (ص ٩) . والاشارة إلى وردزوورث ، غير أنّ هذه الجملة توجز البنية التحتية التي تشترك بها الوسائل التنقيحية . فإذا كان التركيز الجوهري زمانياً ، فسيقع التشديد البنيوي بالكامل على الاستبدال مفهوماً هادياً . وما أن نشرع بالاهتمام بالأنساق الاستبدالية حتى نكون محكومين بالنماذج اللغوية ، وليس الطبيعية أو النفسية ، إذ يستطيع الانسان دائماً أن يستبدل كلمة بأخرى، لكنه لا يستطيع، بمجرد فعل إرادي ، أن يستبدل الليل بالنهار ، أو الكآبة بالجذل . مع ذلك ، تُخفي السهولة التي يتحقق بها الاستبدال اللغوي ، أو المجاز ، حقيقة كونه لا يمكن الاطمئنان إليه إبستمولوجياً . ويظل من قبيل اللغز المحجوب كيف وُصفت المجازات البلاغية بدقة ، وصُنِّفتْ عبر العصور ، باهتمام قليل نسبياً لقواها الماكرة في حقيقة الأحكام وزيفها . هكذا يؤاخي بلوم بين فرويد ونيتشه ، ويؤلف بين الشعراء أنفسهم في تأكيده على أنّ الاستبدال هو دائماً وبالضرورة تزييف ، إذا كان فقط بسبب أنه يفترض أنّ المعنى الذي ينحرف عنه يمكن اعتباره ، هو نفسه ، محدداً وسلطوياً .

قد يكون من قبيل التمرين المبتذل أن نردّ وسائل بلوم الست إلى البنى البلاغية النموذجية التي تتجذّر فيها . الـ clinamen ، مثلاً ، هو أكثر أوصاف المجاز اختزاناً لسوء القراءة ، إذ أنّ السرد الدرامي المستمّد من سقوط الشيطان في « الفردوس المفقود » إنما يرمز إلى كلية النمط الاستبدالي . أمّا الأنواع الخمسة الأخرى فتصف أنماطاً أكثر تعيّناً من الاستبدال البلاغي ، حيث تعني الـ (tessera) التشميل المضلِّل ضمناً في الانتقال من الجزء إلى الكل في المجاز المرسل ، ويُبرزُ الـ (apophardes) عن حق في موضع الذروة الأخير بوصفه النوع السادس ، لأنه يدمّر المبدأ التنميطي الذي يقوم عليه هذا النسق ، فهو يستبدل المتقدم بالمتأخر عن طريق قلب انصرافي metaleptic . ويرجع الـ (Askesis) إلى مجموعة من المشكلات التي كانت بارزة في المقال السابق « استبطان رواية البحث » ،

وهو النص المفتاحِ فيِ الكتاب السابق عن التراث الرومانسيِ . وليس فيِ هذا مايدعو إلى العجب ، ما دامت اللعبة الاستبدالية فيِ الاستقطاب بين الداخل والخارج التى هى مايميّز الـ askesis ، تصف أيضاً نمط الاستعارة التى تُمثِّل بارزة فيِ التعبير الرومانسيِ . ويستدعيِ الـ (Daemonization) اهتماماً خاصاً لأنه المكان الذيِ يحارب فيه بلوم ظلّ ذاته السابقة . ويستخدم الاستبدال هنا مجموعة أخرى من النقائض والثنائيات المكانية ، لا المتعلقة بالداخل والخارج كما فيِ الـ askesis (الاستعارة) ، بل المتعلقة بالأعلى والأسفل كما فيِ المبالغة (أو التعالى) . والمبالغة ، على وجه الدقة ، هيِ السلوك البلاغيِ ، أو نمط سوء القراءة الذيِ يفضّله بلوم فيِ أعماله . حالة الـ (Kenosis) أعقد ، لأنما الفئة الوحيدة التيِ يُستخدم بها المجاز لكيِ يُبطل نسقياً الدعوى الجوهرية التى ينطوى عليها استخدام مجاز آخر ، إنها مجاز المجاز الذيِ يفكّك de - consfruct ويهّد فيه الانسان العالم الذيِ أنتجه إنسان آخر . وعلى العكس من الـ tessera ، يقطّع الـ kenosis الكلية إلى شظايا وكسر منفصلة ، وبذلك يستبدل الاستمرارية (أو التكرار بالمصطلح الزمانيِ) بالمماثلة أو المشابهة (أيِ النشوء بالمصطلح الزمانيِ) ، وهكذا يعيد بدوره اكتشاف التضاد المألوف بين الاستعارة والكناية ، وإن يكن ذلك بالتفاف ابستمولوجى تفتقر إليه نظرية جاكوبسن .

لابدّ من توفر فرصة كافية لتوسيع كلّ واحد من هذه الأوصاف وتنقيته ، لأن نص بلوم يحتويِ على ثروة من المادة التضليلية ، على الصعيدين الأدبيِ والفلسفيِ ، مما يستدعيِ نقاشاً لا آخر له .

ويمكن للمرء أن يوجز النتائج بالقول أنه يستطيع العثور عليه متلبساً بخطأه ، فيِ الكيفية التيِ يستشرف بها نظريته فيِ الخطأ تماماً – وهذا أقصى إطراء يُمكن أن يقدَّم لمنظر الالتباس والتلبيس . وأحجم هنا عن توضيح كيف تصحّ هذه الحالة بخصوص الأمثلة الاختيارية ، لدى وردزوورث ونيتشه مثلاً .

ما الذيِ يتحقق بهذه الترجمة المتراجعة من المفردات المتمركزة حول الذات فيِ القصد والرغبة ، إلى مصطلحات أكثر لغوية ؟ إذا أقررنا أن مصطلح « التأثير » نفسه هو استعارة تضفى درامياً السرد التعاقبى على بنية لغوية ، فسيستتبع ذلك أنّ مقولات بلوم فيِ سوء القراءة لن تصحّ بين المؤلفين فقط ، بل بين النصوص المختلفة للمؤلف الواحد ، أو فيِ حالةالنص الواحد ، بين الأجزاء المختلفة من النص ، نزولاً حتى الفصل

المفـرد ، أو المقطع أو الجملة ، وأخـيـراً حـتى تصل إلى التـلاعب بين المعنى الحـرفيِ والمعنى المجازيِ فيِ كلمة مفردة ، أو إشارة نحوية غير أن إمكانية تسمية هذا الشكل من التـوتّر الدلاليِ على هذا المستوى « تأثيراً » أمر غير قطعي ، برغم أنه يظلّ خطأً فكرياً زاخراً بالايحاء . هناك أيضاً إشارة أخرى أكثر أهمية . إذ يكشف المرور من خـلال البـلاغـة أن المخطط التـقليدى ، الذيِ مـا زال بيّناً فيِ « قلق التـأثيـر » ، والذيِ تتحوّل اللغة بمقتضاه إلى أداة تتضاربها الدوافع اللغوية الخارجية المتجذرة فيِ ذات ، يمكن أن يزيحه البديل المعقول الذى يرى أن الاحتكام الفاعل للنص يمكن أيضاً أن يكون نتيجة بنيةٍ لغوية ، وسبباً لها ، فيِ الوقت نفسه . وبالكشف عن أنّ مثل هذا القلب لأسبقية المعنى على الاشارة أمرٌ ممكن التصوّر ، لا ينقلب المخطط السببى وحسب ، ولا يظهر أنّ اللغة متمركزة حول خاصية لغوية ، بدلاً من التمركزحول ذات معينة فقط ، بل يكون مخطط الأشياء على مقولات مثل السبب والأثر والمركز والمعنى محلَّ استفهام وسؤال . وحين يطرح كتاب بلوم مثل هذا السؤال ، يصير أكثر خلخلة فيما يخص التراث مما يدّعيِ .

لا أريد أن أوحيِ بأنّ نقد بلوم يستفيد من استخدام المفردات اللغوية أكثر من المفردات النفسية . ولعلّ فيِ ذلك خسارة كبيرة ، إذ يفكّك الجهاز الاصطلاحى البلاغيِ الأنماط الموضوعية للخطاب ، ولكنه يفتقر إلى القوة التأكيدية فيِ ذاته . لأنّ هذه القوة التأكيدية (إذا صحت تسميتها على هذا النحو) تكمن فيِ التلاعب بمختلف أنماط الخطأ التيِ تشكّل النص الأدبي . وينصب الاهتمام الرئيسي لـ « قلق التأثير » ، لا فيِ النظرية الأدبية للتأثير التيِ ينطويِ عليها ، بل فيِ التلاعب البنيويِ بأنماط سوء القراءة الستة ، أيِ « المراوغة العسيرة » التيِ تحكم العلاقة بين النصوص . ولا شك أن أن مجرى خطاب بلوم قد جرفه بعيداً فيِ أغوار متاهته . وربّما ظهر أن بلوم ، فيِ فهمه الأنماط سوء القراءة ، كما فيِ فهمه للرومانسية ، كان يتصدر كلّ مَن عداه .

الملحق (ب)

الأدب واللغة

(ضميمة)

ما أن تطرح الأسئلة حول لغة الأدب ، أو حول تميّز اللغة الأدبية ، حتى تقع بعض المصاعب المتوقعة . ومن الممكن تماماً وصف نمط معين من اللغة الأدبية . بأكثر من مجرد الضبط الوافي – كما فعل سيرل بيرتش في مقالته عن اللغة الصينية ، أو إلى حد ما ، اسحاق رابنيو فتش في دراسته عن لغة العهد القديم – بالرغم من أن بعض الأسئلة المنحوسة ، في الحالة الأخيرة ، تكاد تطلّ برأسها فوق أفق النص . ولا يفلح هذا ، إلا إذا كان المرء مكتفياً بوصف الأنواع دون أن يمسّ الأجناس : إذ حين يسلّم المرء بوجود شيء اسمه « اللغة الأدبية » فإنه يستطيع أن يصف فرعاً جزئياً من فئة ، لكنه ما إن يواجه المرء سؤال تحديد خصوصية اللغة الأدبية في ذاتها ، حتى تظهر التعقيدات . ولابدّ أن تتيح لنا أكثر الدراسات تنظيراً عن اللغة والأدب ، المنشورة في الاعداد الأخيرة من مجلة « تاريخ الأدب الجديد » أن نتأمل في التصنيف النسقي لهذه المصاعب .

يكشف ترادف هذه المقالات[١] عن نموذج سردي مطرد ، ربما لا يكون من نتاج المصادفة ، أو الاشتراك في العرض الأكاديمي : فالمقالات كلها توحي بأنّ دراسة اللغة الأدبية لن تتطوّر إلا إذا تخلصنا من حالات سوء الفهم التي كانت تعوقها في الماضي دائماً . تطغى نبرة نفاد الصبر عن تكرار أخطاء التعريف . يكتب سيمورتشاتمان : « من الواضح أن الأسلوبية ، شأنها شأن علم اللغة قبلها ، يجب أن تتخلص من الاستغراق المعياري ، إذا هي أرادت أن تحتال على مهمة وصف موضوعها »[٢] ، ولا يرى مايكل ريفاتير أيّ عائق آخر دون التعاون الطبيعي بين تاريخ الأدب والتحليل النصي (وهو تعاون ظلّ كما يقول غير مستكشف إلى حد بعيد) سوى نفور المؤرخين عن إدراك إنّ « النصوص مصنوعة من الكلمات ، لا من الأشياء أو الأفكار »[٣] .

أما ستانلي فيش فمتلهف للشروع في منهج يدعي أنه « يصلح »[٤] ، لكنّ عليه أوّلاً أن يتهيأ لقتال عدد من العوائق من أمثال : ومسات ، وبيردسلي ، وريتشاردز ، وامبسون ، بل حتى ريفاتير . ويزداد الموقف توتراً وإثارة في نثر جورج شتاينر .

إذ أنّ لديه بعض الشكوك حول خصوصية اللغة الأدبية ، ولا وجود لتعقيدات جدلية تفسد تأكيده أننا فى قراءة الأدب « متورطون في قالب خصوصية لا تستنفد » [٥] . ولعله إذا كان أقلّ ثقة من الآخرين فى استشراف علم للأدب ، فذلك فقط لأن العمل الأدبي يقف لديه مبجّلاً في مرتبة شبه تأليهية لاكتمال لايرقى إليه اكتمال . ولن يستطيع اللغويون والنقاد وعلماء الاجتماع أن يتحدوا في جهد مشترك يبلغ بنا مستوى عالياً من عالم الروائع الأدبية ، إلاّ إذا تهيأ لنا الخلاص من الضلالات الكلية الشمولية التي تزعم أنها ترى روابط بين اللغة الأدبية واللغة العادية .

تكمن في قرار جميع هذه المقالات قصة رئيسية واحدة . فما من كاتب من هؤلاء الكتاب يتحدث ، وكأنه سيقوم بمهمة سالكة ، لا يعوقها عائق ، في الفهم والوصف . بل كان عليهم جميعاً أن ينازلوا مفهوماً مخطوءاً للأدب يقف في طريقهم . وبالتأكيد لم يكن ذلك لأنهم عدوانيون بطبيعتهم، أو لم يكونوا جماعة من الناس راضية عن نفسها ، بل كانوا جميعاً منصفين على نحو بارز ، وأحاطوا أسلافهم بالتقدير والاحترام . ويبدو أن من طبيعة السؤال ، المطروح ضدّ الأجوبة السابقة ، أن يظهر أولاً وكأنه ضلال ، قبل أن يتمّ تحديد اللغة الأدبية .

تختلف طبيعة هذا العائق إلى حد التضاد الشامل ، ولكن على نحو يستعصي على أي تصنيف نسقي بسيط . فالأدب عند ريفاتير (في الأقل في هذه المقالة) وثابت وشامخ : « النصيّ .. لا يتغيّر »[١٦] ، « وكلّما ازداد شموخه .. ازدادت أدبيته »[٧] ، وأنّ من وظيفة الأسلوبية أن تنقذ الشموخ من التغيرات الانتقالية للتأويلات المتتالية . أمّا عند ستانلي فيش ، فلا ضلال أكثر من اختزال النص إلى موضوعيّة شامخة لمادة ساكنة . يقول : « إنّ موضوعية النص وهم من الأوهام ، بل هي وهم خطير لأنه مقنع مادياً . إنه وهم الاكتمال والاكتفاء الذاتي »[٨] ، ويتوجه جهده بكامله إلى استبدال حركية القراءة ، مفهومةً بأنها فعل متوالٍ في الزمان ، بجمود الوصف المحض[٩] . أمّا عند شتاينر ، فيصدر العائق الأكبر دون الدراسات الأدبية من كلّ ما يضع موضع السؤال الخصوصية التي تدق على الوصف للعمل المكتفي تماماً بذاته ، والمتماهي مع ذاته ، في الاختلاف الجذري الذي يفصله عن كلّ ما ليس هو ، في حين يبحث سيمور تشاتمان ، وجوزيف مايلز ، بدلاً من ذلك عن « فئات العناصر التي تستطيع أن توفر تحت الاختلافات السّطحية ، نماذج تبقي على المشابهات وتعززها »[١٠] ، وينقسم

سؤال الخصوصية اللغوية للأدب أيضاً : فهناك القائلون بالكليات ، مثل ريفاتير ، الذين يصرون على فرادة الأدب في مقابل اللغة العادية باصطلاحات تراتبية يمكن أن يُقرَّ بها القائلون بالخصوصية ، مثل شتاينر ، في حين يميل مايلز وتشاتمان إلى طمس الحدود بين الأدب والكلام العادي ، وهو موقع دافع عنه بقوة أيضاً ستانلي فيش (ضدّ ريفاتير) الذي تعاطف ، من ناحية أخرى تعاطفاً قليلاً مع الشكلانية الباطنية intrinsic في المناهج الأسلوبية أو البنيوية . وليست الاستعارة المكانية في المناهج الأدبية الباطنية / الظاهرية (أو الداخلية / الخارجية) بالأكثر انسجاماً وتماسكاً ، فالنزعة الفيلولوجيةالتاريخية التقليدية ، لدى ريفاتير ، القائمة على اطلاع واسع ومعلومات فعلية ، ظاهرية ، في حين أن فعل القراءة لدى فش حدث نصي داخلي بين لحظتين متتاليتين في التشكيل الزماني لفهم ما . ولا يتيح التشميل العضوي ، عند شتاينر ، أيّ مجال للتنافرات أو التطفلات بأن تنفذ من الخارج – فهو يصطف إلى جوار فش في هذه النقطة – بينما يضفي إصرار تشاتمان على المحتوى والرسالة على عمله نكهة ظاهرية لايمكن نكرانها . فإذا عزلنا هذه الأقطاب الثمانية البسيطة نسبياً (وغير المنعدمة الصلة ببعضها بالطبع) وهي : الساكن / الحركي ، الكلي /الجزئي ، الأثير / العادى ، الخارجي / الداخلي ، لم نجد فيها أى تماسك. فهى أقطاب موزعة على وفق نموذج يبدو أنه عشوائي ، ويوحي أن ليس في هذه الأزواج المتقابلة ما يحوز مشروعية خادعة . ويبدو المحتوى الفعلي للأضداد المتناقضة أقلَّ أهمية من الضرورة الشكلية لوجودها . فالنصوص تستمدّ طاقتها من التوترات التى يمكن استبدالها حسب الطلب في الغالب ، ولكنها لا يمكن أن تحقق وجودها دون نقيض تقدِّم تعريفاتها وبدائلَها ضدّه ، فهى تنطوي ضمناً على سوء قراءة جذرية للأدب ، هي دائماً ونسقياً سوء قراءة يقوم بها آخرون[11] .

إذا أقرَّ المرء بهذا التعقيد نموذجاً شكلياً خالصاً ، دون التصدي لمزايا كلّ موقع فردي وعيوبه ، فسيتبع ذلك أن تكمن خصوصية اللغة الأدبية في إمكان سوء القراءة وسوء التأويل . ونحن ندرك ذلك ، إدراكاً بالغ القوة ، عند الانتقال من الأجزاء النقدية في المقالات – التى يسهل الاتفاق معها عموماً – إلى الأجزاء التى يقترح فيها المؤلفون قراءاتهم المصحِّحة . وما أن يحدث هذا ، حتى نشعر بالميل إلى الامساك بهم متلبسين بالخطأ ، بصحبة الكتاب الذين كانوا يرقبونهم . ويجد المرء بعض العنت وهو يتابع فش في انتقاده ريتشاردز ، أو ريفاتير في حملته على المؤرخين ذوي العقول الحرفية ،

أو تشاتمان في تضييقه على بارت ، أو شتاينر في مؤاخذاته على تشومسكي . ولكنهم ما أن يقدّموا قراءاتهم الخاصة ، حتى ينتعش حسُّنا النقدي . يستحق « المنقودون » المعالجة التي يحظون بها على يد « النقاد » ، لكنّ هؤلاء ينقلبون دفعة واحدة إلى منقودين من ناحيتهم ، دون أن يخلصوا أهدافهم الأصلية على الاطلاق . وها نحن نريد قبول ماتطور الآن إلى نموذج مزدوج للضلال المتجاور .

حين يُنكر ريفاتير ، مثلاً (وأنا أفرزه لا لسبب ، إلاّ لأنّ المثال الذي يضربه يرد في حقل أليف عندي) في قراءته قصيدة بودلير ، « البوهيميون في رحلة »[١٢] ، وجود صلة قربى لها بحفائركالو الوثيرية ، التي كانت في الأصل نموذجاً مولّداً للقصيدة ، يصير إغراء الاختلاف معه أمراً لامَفكّ منه . إذ كيف يستطيع الادّعاء أن عمل كالو هو مجرد « تمرين في التصوير » ، في حين أنّ كالو ، الذي كان ملهم هوفمان ، يعدّ عند بودلير ، مع غويا ، وبروغيل ، وكونستانتان غيز ، وأسماء أخرى موقرة ، ممثل أسمى « فن فلسفي » ، وحرفي جماليات السخرية المطلقة[١٣] ؟ كيف لم يلاحظْ أن أثرحضور كالو الخلفي في القصيدة كان لابدَّ أن يظهر في الأبيات الختامية ، التي يرى ريفاتير أن القارىء « حر في تأويلها موتاً أو لغزاً كونياً »[١٤] ؟ كيف يجد تضاداً بين كالو وموضوعة البحث ، بينما يقدم كالو نفسه البعد النبولي المتجه للمستقبل منذ البدء[١٥] ؟ كيف يفصل فصلا قطعياً مصدر النشوء عن وظيفته الايهامية ، في حالةٍ سيجعل الانتقالُ فيها من وسط (الرسم) إلى آخر (الشعر) ، وهذا بحدّ ذاته حدث حاسم لدى بودلير ، من تجاورهما أمراً بالغ الرهافة والتعقيد ؟ ليس من شأني هنا الاختلاف مع مايكل ريفاتير في تفسير نص معين لبودلير ، بل أريد فقط أن أوضح كيف أن ملاحظاته ، بحكم بنائها نفسه تسمح بأن يتبلور عنها مباشرة خطاب نقدي مضاد (أن لم أتورعْ بما يكفي لتطويره كاملاً) فليس من الصعب أن يصير بدوره عرضةً لبحث مشابه ، أو لدورة أخرى من دورات لولب الفك النقدي[١٦] .

يمكن رصد ملاحظات مشابهة عن كل مقال من المقالات . فهي تتركنا في مواجهة وضعية تهزم ذاتها . كيف يمكن للدراسات الأدبية أن تكون قد بدأت ، بينما يبدو كل منهج مقترح قائماً على سوء قراءة وتصورمسبق أُسيء فهمه عن طبيعة اللغة الأدبية ؟ من الواضح أنّ الخطوة التالية لابدَّ أن تتأمل في طبيعة هذه الضروب من سوء القراءة ومنزلتها . لكنّ مؤلفينا عند هذه النقطة ، يحجمون عن الادلاء بشيء إحجاماً عجيباً .

إنهم يحاججون بقوة ونشاط ضدّ الموضوعة الجوهرية الخاصة التي يرفضونها ، لكنهم لا يقولون شيئاً عن الأسباب التي بقيت تضلل النقاد الآخرين . لماذا ظلّ المؤرخون ، قروناً، معصوبي العيون عن رؤية الحقيقة الواضحة في أنّ القصائد تصنعها الكلمات ؟ ولماذا بقي كتاب الأدب يرجعون بعناد إلى أحكام القيمة غير ذات العلاقة ؟ ليس لدى ريفاتير وتشاتمان ما يقولانه بهذا الشأن . ويبدو واضحاً لديهما ، أنه ما أن يتم وضع الافتراضات المنهجية المناسبة ، حتى تستتبعها قراءة صحيحة ، أو مجموعة مسيطر عليها من القراءات . فصعوبة القراءة ، عند جميع هؤلاء المؤلفين تقريباً (ربمّا باستثناء ستانلي فش) ، توجد بوصفها عائقاً عرضياً طارئاً ، وليس عائقاً مكّوناً للفهم الأدبي على الاطلاق .

من هذه الناحية تحديداً ، لا تشذُ هذه المقالات عن بقية الدراسات الأدبية ، كما تمارس الآن . فالتحاشي النسقي لمشكلة القراءة ، وللخطة التأويلية أو الهرمنيوطيقية ، عرضٌ عام تشترك به جميع مناهج التحليل الأدبي، سواء أكانت بنيوية أم موضوعاتية ، شكلانية أم مرجعية ، أمريكية أم أوربية ، عارية عن السياسة أم ملتزمة اجتماعياً . وكأنّ هناك مؤامرة منظمة قد حظرت طرح السؤال ، ربمّا لأنّ المصالح المنوطة بالدراسات الأدبية بوصفها حقولاً ثقافية محترمة هي الشيء موضع الرهان ، أو ربّما لأسباب أكثر شؤماً . أمّا بالنسبة إلى النقاد المعنيين بنظرية التأويل ، فيبدو أن مهمتهم تنحصر ، بأن يعيدوا ، ومهما كلّف الثمن ، طمأنة زملائهم من ذوي التوجهات التداولية أو الشكلانية ، حول الاحتمال الواضح بذاته لتحقيق قراءات صحيحة .

وليس هذا بموضع لتقديم البدائل ، أو للنظر في مصدر المصاعب التي تشفّ عنها هذه المقالات ، وإن لم تصرّح بذكرها . بل أودّ ، بدلاً من ذلك ، متابعة ما تطرحه هذه الأوراق التي تدنو كثيراً من دخول مدار السؤال الذي ثمّ تحاشيه نسقياً . وهناك اهتمام بفرز اللحظة التي يتراجع بها الكتاب أمام البيّنة التي أنتجوها . أمّا ما سيحدث بعد تلك اللحظة ، إذا أرادوا الاستمرار في هذا الطريق ، فتلك قصة أخرى تحتاج إلى سيناريو لابدّ أن يختلف إلى حدّ ما عن الحبكة المتكررة التي يشتركون بها جميعاً . ومهما تكن الظروف ، فلابدّ لها أن تتضمن لحظة التراجع والارتداد ، بوصفها بناءاً مرئياً ، ينفذ مكتوباً ، على نحو غير مقصود ، إلى بعض هذه المقالات .

وأستطيع أن أعطى حيزاً لمثالين فقط . فانطلاقاً من التقاليد الفلسفية الألمانية ، ومن الدراسات السلافية عن الشكل الأدبى ، يعطينا هنريك ماركييفتش(١٧) ، مجموعة موجزة ، ولكنها محكمة من الخواص التي يُعدُّ وجودها شرطاً ضرورياً « للأدبية » . وهذه الخواص هي :

١ – الخيالية (أيِ إمكان غياب المرجع التجريبيِ فيِ الخطاب الأدبيِ) .

٢ – المجازية (أيِ حضورمجازات تمثلية أولا – تمثلية) .

٣ – مايسميّه ماركيفتش بالإحالة إلى جاكوبسن بـ « التنظيم فيِ طبقات متراكبة » ، أى مبادىء الاختيار اللغويِ التى تهديها اعتبارات ليست مرجعية خالصة ، كما فيِ حالة إيثار كلمة على مرادفتها لأسباب صوتية ، لا دلالية . وتكمن الأفضلية ، أو الميزة الواضحة لهذا الجهاز الاصطلاحيِ على التعبير عن خواص الأدب تعبيراً انطباعياً أو جمالياً تقليدياً ، فيِ كونه يوحيِ بالدقة التيِ تعطى فيِ الأقل وهماً بالموضوعية ، أو الاحالة المسؤولة إلـى وقائع لغوية يمكن تحديد ماهيتها . لكن هل هذه هيِ الحقيقة فعـلاً ؟ تحاول محاججة ماركييفتش التاريخية أن تبيّن أن حضور أية خاصية من هذه « الخواص » كافٍ لإسباغ درجة من الأدبية على أيِّ خطاب ، وليس من الضروريِ أن تحضر هذه الخواص الثلاث كلّها فيِ وقت واحد . وواضح أنه يعامل مقولاته الثلاث بوصفها خواصَّ متميزة للغة ، تميز الأحمر عن الأخضر ، والحموضة عن الحلاوة . ولكننا إذا ترجمنا هذه المصطلحات الثلاثة ، إلى الصيغ البلاغية التيِ هى تصوير مفهوميِ لها ، لانكشف لنا نموذج أقلّ استقلالاً ووضوحاً . فالخيالية ، كما ناقشها ماركييفتش ، ليست سوى اصطلاح آخر لتسمية المحاكاة ، وتتطابق المجازية من خلال الاحالة النافعة إلى هيغل ، مع الاستعارة . أمّا بالنسبة إلى « التنظيم فيِ طبقات متراكبة » فإنّ ذكر جاكوبسن كافٍ للقول بأنه « جناس » أو ازدواج أو إدماج للألفاظ على أساس صوتيِ ، (كما فيِ التقنية والترصيع والجناس الاستهلاليِ) . والمحاكاة والاستعارة والجناس كلها بالطبع وجوه بلاغية ، لذلك حين يسأل ماركييفتش عند نهاية مقاله ، ماإذا كان « بالامكان حقاً العثور على قاسم مشترك لصفات الأدبية الثلاث » ، فإنّ أوّل وأوضح جواب على هذا السؤال ، سيكون القول بإمكان اعتبار البلاغة خاصية للغة ، أو أن « البلاغية » تشكّل ذلك القاسم المشترك . لكن هل يمكن وصف البلاغية بأنها خاصية تسوِّغ ، بتعبير ماركييفتش ، وجود علاقة موضوعية بين الكلمات الموصوفة بكونها أدبية ، وتسْوغ أيضاً ، بصوره غير مباشرة ، وجود وحدة نسبية

لموضوع الدراسات الأدبية ؟ يشهد كلّ من راجع كتاباً عن البلاغة ، بأنّ من بالغ الصعوبة ، منطقياً وتاريخياً على السواء ، الابقاء على المجازات والاستعارات في منأى عن بعضها، لكي نحدّد بدقة متى تتحول الألفاظ المتحجرة إلى استعارات ، ومتى تنقلب الاستعارات إلى كنايات ، وإذا نحن شئنا استعمال استعارة السيولة الذكية التي اضطرّ إلى اللجوء إليها أحد خبراء البلاغة بدقة عند مناقشته للاستعارة « فإنّ الانتقال (من مجاز إلى آخر ، وهو في هذه الحالة من الاستعارة إلى الكناية) أمر سيّال »[١٨] ، وتتميز الأوجه البلاغية الثلاثة التي التقطها ماركييفتش على الخصوص بالهيبة : فالجناس يمكن اعتباره حالة خاصة ، قائمة على الصوت من الاستعارة التي يمكن أن يشف فيها التشابه الصوتي عن تشابه على صعيد المحتوى . ويمكن اعتبار الاستعارة تقليداً (وهو ما يفهمه ماركييفتش ربمّا غلطاً على أنه محاكاة) يقلّد فيه المحمول tenor الحامل vehicle ، أو بعبارة أخرى ، يقلّد فيه المعنى الحرفي المعنى المجازي قياساً على مشابهة يشتركان بها مع طرف ثالث ويمكن بل يجب على المرء أن يتقصى هذه المناقشة بتفاصيلها ، وربما قبل ما يكفي حول تداخل الأطراف الثلاثة إلى حدّ صار فيه من غير المعقول الحديث عن حضور أيّ واحد من هذه الأطراف بغياب الآخر . غيرأنّ ما يحظى بمزيد من الأهمية هو أن كل طرف منها غامض في ذاته إلى حدّ بعيد . ففي كل واحد إمكان لسوء القراءة يشكّل قوام بنائة ، بحيث يمكن حقاً القول أنه القاسم التصوري المشترك لهذا الامكان . ولكي يبدأ ما ركييفتش بالتقليد ، فإنه ينكر أن تكون الخيالية صفة كلية للأدب مستشهداً بحالة المذكرات والرسائل في مقابل الروايات ، فهل لنا أن نستخلص من ذلك أنّ ما يُروى في المذكرات والرسائل صحيح ، وأن الروايات مصنوعة من الأكاذيب حصراً ؟ والمحاكاة يمكن أن تعني التحقق من المرجع أو مراوغته ، والشيء اليقيني الوحيد فيها هي أنها تسمح بالخلط بين الاختيارين معاً . أمّا بالنسبة إلى الاستعارة ، فإنّ الشقاق الذي توقعه أمكر علب باندورا هذه ، يستعصي على تحدي محاولة تناولها بكلمات قليلة . ويفضي المثال الذي ذكره ماركييفتش ، أي تمييز هيغل بين التمثيل الحرفي والتمثيل المجازي ، مباشرة إلى ابستمولوجيا التمثيل الخادعة بلا انتهاء ، وإلى الطرق التي لاحصر لها التي يمكن بها الخلط بين الصور والأشياء . أمّا قوى الاغراء الخطيرة في الجناس فأسهل في النقل ، ولسنا نحتاج إلاّ أن نتذكر عنوية أن جاكوبسن أقام مناقشته لهذا الوجه البلاغي على التحليل الصوتي لشعار " N like Ike " ، وربّما كانت عنوية الترخيم أكثر مصادر الخطأ غواية .

وبمتابعة مقولات ماركيفتش وحدها ، نصل إلى نتيجة مفادها أن الصفة المحددة للغة الأدبية هي حقاً المجازية ، إذا أُطلقت على البلاغية بمعناها الأوسع ، غير أنّ ذلك لا يشكّل أساساً موضوعياً للدراسة الأدبية ، لأنّ البلاغة تنطوي على تهديد متواصل بسوء القراءة . أمّا كونها تنطوي أيضاً على استحالة القراءة الصادقة ، فشيء لا يمكن البتّ به في حدود جمل قليلة . إنّ مقالة ماركيفتش الوجيزة ، بل الموحية توفر مقولات واصطلاحات يمكن من خلالها استكمال هذا البحث ، ولكنها تنتهي بوهم الضبط الزائف ، في اللحظة نفسها التي تكشف فيها حتمية الخلط .

من بين جميع المقالات التي تأملّ فيها هذا التعليق ، فإنّ أقربها إلى التصريح بمعاملة القراءة على أنها مشكلة ، مقالة ستانلي فيش : « الأدب لدى القارئ : الأسلوبية التأثيرية » . وعند فش ، لا يمكن الفصل بين إنتاج المعنى وبين العملية الزمانية التي يتمّ بها الوصول إلى هذا المعنى ، أي بعبارة أكثر جذرية ، ليس المعنى سوى سرد لهذه العملية الزمانية ، ولا يمكن اختزاله إلى مجرد تعبير بياني . « لقد تحولت ملاحظة الجملة [الأدبية] بوصفها منطوقاً ، ورفضها إعطاء حكم إيضاحي ، إلى سرد رواية تجربتها (فلا وجود لواقعة خارجها) . فهي ليست موضوعاً أو شيئاً في ذاته ، بل حدث ، وشيء ما يحدث أمام القارئ ، وبمشاركة منه . وهذا الحدث ، هذا التجدد في الحدوث ، هو معنى الجملة » [١٩] ، حسنات هذا الموقع بيّنة الوضوح في الأمثلة المطروحة للمناقشة في هذه المقالة . فقد تحررنا أخيراً من عمل الشرح المملّ ، ومن الممارسة الأكثر إملالاً في إعادة بناء الموضوع وتنظيمه من جديد . وماكسبناه أقرب بالتأكيد إلى الحدث الفعلي في الفهم الأدبي .

السؤال الذي يجب أن يظهر ، مع ذلك ، هو ماهي قيمة الصدق في مثل هذا السرد ، وهل يستطيع المرء أن يطمئنّ إليها اطمئنان فش . لا ريب أنّ قصص القراءة لديه تتضمن كثيراً من الأحداث العرضية للضلال والمخاتلة : « ما تفعله الجملة هو أنها تعطي القارئ شيئاً ما ثمّ تستردّه منه ، حاملةً إياه في وعدها الممطول بعودته » ، « ويمتزج السلّبان .. لكي يمنعا القارئ من تحقيق المعنى (الايضاحي) البسيط الذي قد يكون هدف تحليل منطقي » ، « ويضغط هذا البناء على القارئ لكي يؤدي تماماً تلك العمليات العقلية التي يتحدى منطوق الجملة فيها وما تقوله لباقتها »[٢٠] .... الخ . إنّ العلاقة بين المؤلف والقارئ علاقة درامية، تفاعلية إلى حدّ كبير ، غير أنها تروي قصة خسيسة يقع فيها القارئ ضحية استغلال مؤلف خبيث ، يظهر ، عن طريق جملة

من الاقتباسات العشوائية ، بمظهر مستشار شرير ، ومُغْوٍ لا حجة عليه ، بل إنه مزيف للحقيقة .

ولا يعود السبب في السماح ببلورة هذا الموقف المؤسف إلى أن مقولة المعنى قد تقوّضت ، بل يعود إلى أنها قد استبدلت بسواها . فالمؤلف نفسه ، وليس مرجع منطوقه ، يبدو الآن وكأنه مستودع المعنى الوحيد . فهو قادر على اللعب بالقارىء ، كما يلعب القط بالفأر ، ولكونه يسيطر تماماً على المعنى ، فهو قادر على إخفائه وإظهاره دون قيد أو شرط . يُقال لنا ، على سبيل المثال ، أن جملة بيتر : « تخيِّب عن عمدٍ الرغبة الطبيعية لدى القارىء لتأسيس الجزئيات التي تقدمها » وأن « حركية القراءة يُشار لها دائماً بوصفها ستراتيجيا ، أو بوصفها أثراً »[٢١] ، وهذا الايمان بالذات حاضر أيضاً في الصياغة الرائعة لإجراء فش النقدي . فقصص القراءة التي يرويها صادقة ، لأنّ مَن ينقلها لنا مؤلف يسيطر على لغته تماماً . وبملاحقة الخيط المتعرّج لستراتيجيات الكاتب ، نستعيد كليّة التجربة الأدبية وحرارتها التي ظلّت خفية عنا مؤقتاً . « إنّ التحليل بالأفعال والأحداث شيء موضوعي حقاً ، لأنه يرنو إلى السيولة ، ويدرك حركية تجربة المعنى ، ولأنه يوجِّهُنا إلى حيث يكون الفعل ، أي إلى الشعور الفعال والمنشط للقارىء » . ليست القراءة ، إذن ، بالمشكلة الواقعية لأنها تتطابق مع النشر المتتابع لعمليتها . بل هي تتبع مسار حقيقتها : « أي ردود الأفعال المتنامية للقارىء على الكلمات من حيث هي تتوالى الواحدة بعد الأخرى على الصفحة » أو « التلقي المؤقت من اليسار إلى اليمين [في الكتابات الأوربية] نحيط الألفاظ » . ومثل ريفاتير ، يستطيع فش أن يَعِدَ أنه بمتابعة خيط الألفاظ إلى متاهة النص « أستطيع أن أصوّر وأن أُبرز ردّ الفعل المتنامي » . فالناقد يشترك مع المؤلف بهذا الاطمئنان الذاتي الجذري ، الذي ربّما استعاره منه في المحلّ الأول .

لعلي بالغتُ في اطمئنان فش ، لأنّ نصه يشترك بتحفظاته واستواء الاضداد لديه مع مذهبه. فليس من الواضح ، مثلاً، هل يصدر الكتمان والتعقيد في المعنى عن المؤلف بوصفه ذاتاً واعية ، أو عن النص (الخاص به ؟) . يذكر فش بحذر أنّ القول بأن جملة بيتر « تخيّب عن عمد » أو أن القول بأنّ الأخطاء تفرضها على القارىء « لغة المؤلف » ، لا يعنيان القول بأنّ بيتر أو المؤلف يقومان بهذه الأشياء نفسها . من ناحية أخرى يجبره التزامه بدراميات الفعل على تحويل هذه الذوات التي تستوي لديها الأضداد ambivalent (أي القنطورات نصف البشرية ونصف النصية) إلى ذوات نحوية

ذات ألفاظ متحوّلة تصدر عنها إيماءات تجسيمية anthropomorphic ، أو تشخيصية . ومن المستحيل الحديث عن النص في أثناء اشتغاله ستراتيجياً دون أن نسقط عليه استعارة *الوعي القصدي أو الذات* . ولا أثرٌ في نص فش يدلّ على إمكان التأمل في هذه الصياغة الاستعارية المنفلتة ، دعْك من كونها مهيمنة . مع ذلك فهي تهيمن على خطابه كله ، كما يتضح من اختيار الأمثلة من بين أشياء كثيرة .

يعنى أول مثالين ، أطلقا هذه النبرة(٢٢) ، بأبيات لتوماس براون وملتن ، تركزعلي يهوذا والشيطان ، وهي أبيات تشكّ - كما يوضح فش نفسه مقنعاً - ما إذا كان الأشرار يدركون أوزار شرورهم . وهناك شخصية واحدة أخرى تحمل شبهاً قريباً من هذه النماذج الشيطانية : إذ لو كان المؤلفون عامدين ومسئولين حقاً ، كما يريد أن يجعلهم فش ، فبالامكان إرهاقهم بأثقل الخطايا في جهنم ، بما فيها خديعتهم مَن أحسنَ إليهم : أعني القراء . غير أنّ المقاطع التي انتقاها تؤكد استحالة تمرير هذا الحكم ، لأنّ دليل الجرم ، سواءً الآتى من سلطة كتابية أو من صوت الضمير الداخلي ، لايمكن التحقق منه . هكذا تكشف الأمثلة المعطاة في داخل منطق محاججة فش عن الارتباك التام للمؤلف أمام نصه . فهل كان يعرف ، أم لا يعرف ما كان يقوله ؟ لا القارىء ولا المؤلف بقادرين على إخبارنا . فالمؤلف يتقدم على القارىء بمعرفة هذه الاستحالة فقط ، ولكنه بحكم منطوقه نفسه ، يختزل القارىء ويرده إلى وضعية الجهل ذاتها . ومن المشكوك فيه أن يُسَمى هذا التفريغ السلبى للبصيرة فعلاً ، دعْكَ من تسميته عملية . ومن المشكوك فيه أيضاً إمكان أن يتمّ تمثيل هذا اللا - فعل بصورة خط هندسي (خيط الألفاظ) أو بصورة سرد يدْعي أنه حقيقة تحاكي الواقع . فلا القراءة ولا الكتابة تشبهان الفعل الخارجي ، بل تميل كلتاهما إلى الانصهار في انحرافهما عن النماذج المرجعية ، سواء أكانت أشياء أم أفعالاً أم مشاعر . إنّ *القارىء المثالي* هو المؤلف نفسه ، لأنه لا يشترك بأوهام *القارىء الساذج* - وهو في هذه الحالة ستانلي فش - عن سلطة الكاتب ومشروعيته . هذا ما يستخلصه نص فش ، برغم أنه يختزل دعاواه المنهجية إلى الصفر . فوضع محاورة « فايدروس » لأفلاطون في قلب مقال عن بلاغة القراءة ، وقراءته ، بصواب ، على أنه تفكيك جذري لحقيقة جميع النصوص الأدبية ، ثمّ المضيّ إلى الإدعاء بأنّ خطابه النقديّ سيصوّر ويُبرز ردّ الفعل المتنامى بطريقة موضوعية حقاً ، إنما هو تبسيط مسرف للأشياء *للشارح النقدي* .

أليست في هذا إشارة مُداورة للدفاع عن النفس ؟ إذ أنّ ستانلى فش لم يكتف

بالتلميح إلى التعقيدات فيِ « فايدروس » وفيِ النصوص الشعرية التى يقتبسها ، وفيِ نقده للدلاليات الموضوعاتية والبنيوية . بل هو يعلق ، متأملاً بطريقة دفاعية في أمثلته ذات البعد الواحد ، قائلاً : « ربما كان الأدب يُعكّر صفو حسّنا بالرضا عن الذات ، الشخصيِ واللغويِ » ، وهذه صيغة تعلن ، فيِ التحليل الأخير ، عن نهاية النقد نمطا علمياً من الخطاب . لكنه سرعان ما يتراجع عن هذه المعانى الضمنية : قائلاً : « قد تكون نتيجة [مثل هذا التعريف للأدب] انعكاساً لحاجة شخصية نفسية أكثر مما هيِ حاجة جمالية صادقة كلياً »(٢٣) . إن الحاجة الوحيدة الحاضرة هنا هيِ عدم رؤية السلبية الشاملة لما لم يعد ممكناً أن يسمّى جماليات الأدب ، وهذه الحاجة ليست شخصية ولا نفسية . ونصادف لاحقاً التهديد الذى لايمكن تحاشيه بالعدمية الدلالية ، مرة أخرى ، فيِ قوله : « المعنى عدم . وربما كان علينا أن ننبذ كلمة معنى حينئذٍ .. (٢٤) ، لكنّ هذه اللحظة التأملية سرعان ما يقمعها أيضاً استبدال المعنى بفكرة تراجعية عن التجربة بلا وساطة ، ومفهوم بدائيِ على نحو عجيب عن التجربة التيِ « تتعرض للشبهة بمجرد أن تقول عنهاأيما شيء » وهيِ موضوعة رثائية زائفة ، برغم أنها تنتحل العدوانية ضدّ اللغة ، فقد ولدت من الكلمات أكثر مما ولدتها حروب طراودة [أو حرب البسوس – م] .

ليس التحاشيِ النسقيِ للقراءة بالصفة المرتبطة بالزمان والمكان فيِ النقد الشكلانى الأمريكى فى بواكير السبعينات . والحركة المزدوجة فيِ الكشف والارتداد ستكون دائماً شيئاً متأصلاً فيِ طبيعة أيِ خطاب نقديِ أصيل ، ويكفيِ حضورها فيِ هذه المقالات شاهداً على حيويتها . وهيِ تستطيع أن تظهر بصور لاحصر لها ، بحيث يخلق هذا التشعب فيها إمكان وجود تاريخ للاتجاهات والحركات النقدية . وفيِ حالة كثير من هذه المقالات ، ينبثق العائق الذيِ يتدخل فيِ عملية القراءة بالذات من خلط منشود بين الصرامة التحليلية للعملية التفسيرية وبين السلطة المعرفية للنتائج الناشئة عنها .

الإشارات

مقدمة المترجم

بول دى مان

تفكيك البلاغة/بلاغة التفكيك

(1) J.G Merquior, From Prague to Paris, Verso, 1986, p. 233, 249.

(2) Deconstruction and Criticism, RKP, 1979, p. 276.

(3) Ducrot and Todorov, Encyclopedic Dictionaey of The Sciences of Language, Johns Hopkins Unirersity Press, 1972, p.276.

(4) Paul de Mon, Semiology and Rhetoric in Textual Strategies, Cornell University Press, 1979. p. 126.

(5) Raman Selden, A Reader's Guide to Contenepooary Literary Theory, 1985, p. 91.

(6) Robert Scholes, Textual Power, Yale Usiversit Press, 1985, p. 68.

(7) Janathon Culler, Framing the Sign, Blackwell, 1988, p. 110.

(8) Paul de Man, Blindness and Insight, Ist Edition, p. 109.

(9) Ibid, p. 18.

(10) C. Norris, Deconstrvction : Theory and Practice, Methuen, 1982, p. 135.

(11) Terry Eagleton, Literary Theory : An Introduction, Blackwell, 1983, p. 145.

(12) The Yale Critics : Deconstruction in America, 1983, p. 92.

(13) William Ray, Literary Meaving : From Phenomenology to Deconstructin, Blackwell, 1984, p.204.

مقدمة المحرر

احذروا ! القارئ منهمك !

(١) مايكل ريفاتير : القصيدة بوصفها تمثيلاً ، مجلة الشعرية Poetique ، ٤ ، ١٩٧٠ ، صـ ٤١٧ – ٤١٨ .

(٢) يرجع الفضل إلى هانز روبرت ياوس في تخصيص عدة دراسات نظرية وتطبيقية عن الأنماط القديمة في القراءة . انظر كتابه «نحو جماليات للاستجابة» ، تقديم پول دي مان ، مطبعة جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٢ ، وكتابه «التجربة الجمالية والتأويل الأدبي» تقديم ڤلادغودزيتش ، مطبعة جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٢ .

(٣) الأصل التتجيمي «لمفهوم» التأثير مؤشر كاشف لمصداقية الدعاوى التي حظيت بها «النزعة العلمية» .

(٤) Martin Heidegger : Die Frage dem Ding, 1962.

وانظر الترجمة الانجليزية للكتاب : ما هو الشيء ؟ شيكاغو ، ١٩٦٧ .

(٥) تتمثل إحدى الطرق الأكثر مكراً في عزل الطلاب إلى مجموعتين مختلفتين على أساس نجاحهم أو إخفاقهم في تحقيق الاستثارة .

(٦) تختلف حالة ديريدا في المقالة المهمة «بلاغة العمى» إلى حد ما. وقد ناقشتها باستفاضة في كتاب : نقاد جامعة ييل : التفكيك في أمريكا ، بتحرير : أراك وغودزيتش ومارتن ، مطبعة جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٣ .

(٧) فريدريش شيللر : über die ästhetisch e Erziehwg des Menschen (1795)

الخطاب السادس والعشرون .

[انظر : في التربية الجمالية للإنسان ، ترجمة د. وفاء محمد إبراهيم ، القاهرة ، ١٩٩١] وسأستخدم كلمة الظاهر the apparent بهذا المعنى . والمقصود منها أن تكون مكافئاً للمصطلح الألماني Schein أو الفرنسي le paraitre . وهكذا فإنّ مصطلح تمظهر الظاهر simulacrity of the simulacrum ، إنما يعني Schein des Scheinens أو l'apparence de l'apparaitre .

(٨) حظيت هذه المسألة ببعض الاهتمام في كتاب An Essay in Prosaics مقال في النثرية ، من تأليف غودزيتش وكيتاي (تحت الطبع) .

الشكل والقصد فى النقد الأمريكى الجديد

(١) ستيڤن أولمان : الأسلوب في الرواية الفرنسية ، كامبرج ، ١٩٥٧ ، صـ ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) ايريك اورباخ : المحاكاة ، ١٩٤٦ ، الفصل الثاني ، صـ ٥٥ .

(٣) وليم ومسات : الايقونة اللفظية ، ١٩٥٤ ، الفصل الأول ، صـ ٢٧ .

(٤) نورثروب فراي : تشريح النقد ، برنستون ، ١٩٥٧ ، صـ ٨٦ .

(٥) المصدر نفسه صـ ٨٩ .

(٦) جان بير ريشار : العالم الخيالي عند مالارميه ، باريس ١٩٦١ ، صـ ٣١.

(٧) أبرامز : المرآة والمصباح ، نيويورك ، ١٩٥٣ ، صـ ١٧٣ – ١٧٤ .

(٨) چورج پوليه : تحوّل الدائرة ، باريس ، ١٩٦١ ، صـ ١٥٤ .

(٩) أبرامز : المصدر السابق ، صـ ١٧٤ .

(١٠) ليو سبتزر : منهج في تأويل الأدب ، نور ثامبتون ، ١٩٤٩ .

(١١) هانز غيورغ غادامر : الحقيقة والمنهج ، توبنغن ، ١٩٦٠ .

(١٢) مارتن هيدغر : الوجود والزمان ، ١٩٢٧ ، ١ ، الفصل الخامس .

(١٣) يناقش المؤلف هذا السؤال بمزيد من التفصيل في الفصل السابع من هذه الدراسة .

(١٤) سيرجي دوبروفسكي : لماذا النقد الجديد ؟ باريس ، ١٩٦٦ ص ١٩٣ .

(١٥) موريس ميرلوبونتي : ظاهريات الادراك الحسي ، باريس ، ١٩٥٢ ، ٣ ، الفصل الأول (الكوجيتو) .

(١٦) البيتان في الفرنسية في الأصل :

... palais neufs, échafaudages, blocs,

Vieux faubourgs, tout povr moi devient allégorie ...

وقد نقلتُ ترجمتهما عن : بودلير : أزهار الشر ، ترجمة : خليل الخوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٣٠٠ ، بعد تعديل (مجازاً) إلى (امثولة) - [المترجم] .

لوبفغ بنزفانغر وتعالي الذات

(١) ميشال فوكو : الكلمات والأشياء (باريس ، ١٩٦٦) ص ٢٣٠ .

(٢) لوبفغ بنزفانغر : هنريك ابسن ومشكلة تحقيق الذات في الفن ، (هيدلبرغ ، ١٩٤٩) ص ٢١-٢٢ .

(٣) جورج لوكاتش : العلاقة بين الذات والموضوع في علم الجمال ، لوغوس ، ١٩١٧ - ١٨ ، ص ١٩ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٩ .

(٥) أوسكار بيكر : في هشاشة الجميل والطبيعة المغامرة للفنان ، الكتاب الصادر بمناسبة عيد ميلاد هوسرل السبعين (١٩٢٩) .

(٦) لوبفغ بنزفانغر : محاضرات وكتابات مختارة ، (بيرن ، ١٩٥٥) ص ٢٤٣ - ٢٥٢ .

(٧) [نقلتُ ترجمة هذه الأبيات عن : بودلير : أزهار الشر ، ترجمة : خليل الخوري ، بغداد ، ١٩٨٩ ، المترجم] .

(٨) ميشال فوكو : المرجع المذكور ، ص ٣٣٧.

«نظرية الرواية» عند جورج لوكاتش

(١) جميع الاستشهادات من «نظرية الرواية» مقتبسة من طبعة برلين ، ١٩٦٣ . وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٢٠ .

[واعتمدت للترجمة العربية في بعض المقاطع : جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، ترجمة : الحسين سحبان ، منشورات التل ، المغرب - المترجم] .

اللاشخصية فى نقد موريس بلانشو

(١) تُدعى بعض هذه الأعمال الفنية روايات مثل : «توماس الغامض» (١٩٤١) ، «آميناداب» (١٩٤٢) ، «العالي جداً» (١٩٤٨) بينما تدعى أعمال أخرى حكايات مثل «توماس الغامض» ، الصيغة الجديدة (١٩٥٠) ، «اللحظة المقصودة» (١٩٥١) «من لم يكن ليرافقني» (١٩٥٣) .

(٢) الفضاء الأدبي (باريس ، ١٩٥٥) ص ٢٠٢

(٣) مارتن هيدغر : اللوغوس ، في «محاضرات وكتابات» ، ١٩٥٤ ، ص ٢١٥ .

(٤) الفضاء الأدبي ص ١٤ ، وانظر أيضاً ٢٠٩ .

(٥) مالارميه : الأعمال الكاملة (باريس ، ١٩٤٥) ص ٣٧٢ .

(٦) حصة النار (باريس ، ١٩٤٩) ٤٨ .

(٧) حصة النار ص ٤٨ .

(٨) ايجتور ، الأعمال الكاملة ص ٤٣٥ .

(٩) يجد مؤوّلو مالارميه المحدثون من أمثال جاك ديريدا وفيليب سوليرز ، وقد سبقهم في بعض النواحي الناقد الأمريكي روبرت غرير كون ، أن لدى مالارميه حركة تحدث في إطار الجانب النصي من اللغة ، بوصفها دالاً محضاً ، بصرف النظر عن المرجع الطبيعي أو الذاتي ، وكما هو واضح من تأويل الأشكال المكانية في «رمية نرد» (وكما هو واضح أيضاً في الفقرات التي سيرد الاستشهاد بها هنا) لم تصل قراءة بلانشو لمالارميه إلى هذه النقطة أبداً . بل يظلّ في إطار جدل الذات/الموضوع السلبي الذي تواجه فيه لا - ذات غير شخصية موضوعاً ملغياً (عدماً أو غياباً). ولا شك أنّ هذا المستوى من المعنى موجود لدى مالارميه. ونستطيع نحن أن نبقى في إطار هذا الفهم في مجادلة تعنى ببلانشو (أو بتحديد أكثر بافتراضات بلانشو النقدية) لا بمالارميه .

(١٠) الكتاب القادم (باريس ، ١٩٥٩) ص ٢٧٧ .

(١١) المصدر نفسه ص ٢٨٦ .

(١٢) المصدر نفسه ٢٨٧ .

(١٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .

(١٤) المصدر نفسه ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(١٥) الكتاب القادم ص ٢٩٦ .

(١٦) المصدر نفسه ص ٢٧٦ .

(١٧) انظر ، مثلاً ، هانز چورچ غادامر: الحقيقة والمنهج (توبنغن ، ١٩٦٠)، الطبعة الثانية ، ص ٢٥٠ . وليس من شك فيِ أنّ هيدغر هو أحد من وضعوا أساس هذه الصورة من صور الفكر فيِ قرننا فيِ كتابه «الوجود والزمان» . ولابدّ من دراسة المماثلة بين بلانشو وهيدغر ، برغم افتراقهما فيِ تطورهما اللاحق ، دراسة أكثر نسقية مما تمّ حتّى الآن . ويمكن أن يؤديِ الفيلسوف الفرنسيِ : ليڤيناس Levinas فيِ مناقضته لهيدغر وتأثيره فيِ بلانشو دوراً بارزاً فيِ هذه الدراسة . وتوجد حالياً دراسة وجيزة كتبها ليڤيناس عن بلانشو وهيدغر ، نشرت فيِ آذار ١٩٥٩ ، العالم الجديد ، وهيِ مجلة متوقفة الآن .

(١٨) المصدر نفسه ص ٢٩٤ .

الذات الأدبية أصلا : عمل چورچ پوليه

(١) فردريك شليجل ، نشرة نقدية ، جـ ٢ ، الخصائص والنقد (١٧٩٦-١٨٠١) تحرير : هانز أيشنر ، ١٩٦٧ .

(٢) فيِ طـريق البرغسونية ، مختارات ، نيسـان ١٩٢٤ ، ص ٦٥ – ٧٥ . ويفهم من المقال أنه دراسة فيِ كتاب بتحرير ألبير تيبوديه بعنوان (البرغسونية) . والاقتباسات الخمسة مأخوذة من هذه المقالة .

(٣) نشرت مراجعة للكتاب كتبها أدمون جالو ونشرها فيِ ذلك الوقت ، تصف چورچ پوليه بأنه معنى بدراسة التأليف ، المجلة الأدبية ، العدد (٢٦) ، ١٩٢٧ .

(٤) چورچ تياليه George Thialet اسم مستعار لچورچ پوليه .

(٥) دراسات فيِ الزمن الإنسانيِ (باريس ١٩٥٠) جـ ١ ص ١٨ – ١٩ .

(٦) المصدر نفسه ص ١٦٣ .

(٧) مقدار اللحظة (باريس ، ١٩٦٨) ص ٣٣٩ .

(٨) دراسات فيِ الزمن الإنسانيِ ، جـ ١ ، ص ٣٦٤ .

(٩) بنيامين كونستان (بقلمه) (منشورات ديِ سويِ : باريس ١٩٦٨) ص ٢٨ .

(١٠) يعرّف معجم الأكاديمية لعام ١٧٦٢ الحركة بأنها Se dit... des différéntes impulsions, passions ou affections de lâme."

(دوافع وعواطف وآثار مختلفة فيِ النفس) .

(١١) دراسات ... ص ١٤٨ – ١٥٢ .

(١٢) المصدر نفسه ص ١٤٨ – ١٥١ .

(١٣) ربّما يعطيِ الترتيب التعاقبيِ لبعض النصوص ، مثل المقدمات العامة لاولى دراسات الزمن الإنسانيِ ، وعلى الخصوص «تحول الدائرة» انطباعاً بأنّ پوليه يميل إلى كتابة تاريخ عام للشعور . لكنّ الحقيقة ليست هذه فيِ واقع الأمر ، إذ توجد وحدة فكره على الصعيد الانطولوجيِ والمنهجيِ ، لا فيما يتعلق

بالتاريخ . ومادام يفهم الأدب كمتوالية متكررة في الداخل من البدايات الجديدة ، فلن توجد علاقة ذات معنى بين سرد معين يتابع مسار كاتب ما من البداية ab ovo وبين السرد الجمعي الذي يستهدف وصف حركة التاريخ التراكمية . ويمكن أن توصف بعض التمفصلات التاريخية وكأنها «لحظات مرور» جمعية مشابهة تماماً في البنية لنقاط الانطلاق في كوجيتو (أنا افكر) فردي . لكنّ الإطار التاريخي يظل مجرد مبدأ للتصنيف دون دلالة جوهرية داخلية . ولقد تمّ القيام بمحاولة نادرة ، كما في دراسة بروست التي تختتم الجزء الأول من «دراسات في الزمن الإنساني» لدمج تطور فردي في إطار مخطط تاريخي أعلن عنه في المقدمة . لكنّ هذا الشاهد يظلّ شاهداً منعزلاً . فالضوء الذي يسلطه منهج بوليه على تاريخ الأدب هو في الغالب نتاج فعالية الأدب ، لا مبدأه الأساسي بالتأكيد .

(١٤) بنيامين كونستان ص ٥٤ .

(١٥) المصدر نفسه ص ٧٦ .

(١٦) دراسات ... ص ٣٩٤ .

(١٧) نقطة الانطلاق (باريس ، ١٩٦٤) ص ٤٠ .

(١٨) كتبها كدراسات عن نقاد أفراد (ريفير ، دي بوسي ، باشلار ، بلانشو ، مارسيل ريمون ، ستاروبنسكي ... إلخ) وستجمع هذه المقالات في كتاب عن النقد المعاصر .

(١٩) الفكر النقدي عند شارل دي بوسي ، نقد ، ٢١٧ ، جزيران ١٩٦٥ ، ص ٤٩١ .

(٢٠) المصدر نفسه ص ٥٠١ .

(٢١) طرق النقد الفعلية (بلون : باريس ، ١٩٦٧) ص ٤٧٨ .

(٢٢) الفكر النقدي ... المصدر المذكور ، ص ٥١٥ .

(٢٣) المصدر نفسه ص ٥٠٢ .

(٢٤) المصدر نفسه ص ٥٠٣ .

(٢٥) معيار اللحظة ، ص ٣٣٤ - ٣٣٥ .

(٢٦) كانت الأشياء تبدو مختلفة في فترة سابقة أكثر وضوحاً في تمركزها حول النظرية ، حين كانت اللغة الأدبية تضع نفسها مباشرة في خدمة التجربة الدينية . لكنّ الحالة لم تكن هذه في مخطط بوليه التاريخي منذ ذلك الحين الذي حدث فيه الاتجاه العلماني المتزايد في القرن الثامن عشر وهذه النظرة التاريخية ، وإن لم تكن أصيلة في ذاتها ، ربما لم يؤخذ بها إلا لتبرير التزام بوليه الجذري بالمهمة الأدبية . وهو التزام لن يتزعزع . ولو لم يوجد تنافر ، خلال القرن السابع عشر ، بين البحث عن الذات الأصيلة التي توجد في الأدب ونظيرتها في الفكر الديني ، لرفعت «هذه النظرة» كرامة الفعل الأدبي إلى مستوى لن يقوى حدث لاحق على وضعه عنه . ولا ينطلق فكر بوليه من حنين للصرامة اللاهوتية في القرن السابع عشر التي يعرفها ويفهمها جيداً ، بل إنه يؤكد أنّ الجزء الأكبر من هذه الطاقة يحفظ فيما بعد في تجليات العبقرية الأدبية . وإذا كان راسين لاهوتياً بالإضافة إلى كونه شاعراً ، فإنّ الشيء نفسه لا يصحّ على روسو ، وتتناقص صحته بالنسبة إلى بروست . مع ذلك ، فإنّ ما يشترك به راسين وروسو وبروست وما يضفي على عملهم قوة البقاء ، ينتمي إلى عملهم ككتّاب ، ولذلك فهو محكوم بالضرورة بمشروعهم الأدبي .

(٢٧) وهذا أيضاً رأي جيرار جينيت الذي يدرج جورج بوليه بين نقاد التأويل (مجازات ، باريس ، ١٩٦٦ صـ ١٥٨) .

(٢٨) طرق النقد الفعلية ص ٢٥١ .

قراءة جاك ديريدا لروسو

(١) تودوروف : ما البنيوية ؟ (منشورات دي سوي : باريس ١٩٦٨) صـ ١٠٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٠١ .

(٥) جاك ديريدا : في علم الكتابة (منشورات منوي : باريس ، ١٩٦٧) القسم الثاني ، ص ١٤٥ – ٤٤٥ .

(٦) جان ستاروبنسكي : جان – جاك روسو وخطر التأمل في كتاب «النظرة الحية» (غاليمار : باريس ١٩٦١) ص ٩٨ .

(٧) المصدر نفسه صـ ١٨٤ .

(٨) في علم الكتابة ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(٩) في علم الكتابة ص ٢٠٣ .

(١٠) المصدر نفسه ص ٢٠٤ .

(١١) المصدر نفسه ص ٤٤٣ .

(١٢) المصدر نفسه ص ٣٤٥ .

(١٣) المصدر نفسه صـ ٣٤٥ : «تصير الرغبة في الأصل وظيفة ضرورية ولا يمكن تفاديها للغة ، ولكنها يحكمها علم نحو syntax بلا أصل» .

(١٤) المصدر نفسه ص ٢٠٧ .

(١٥) المصدر نفسه ص ٣٠٤ .

(١٦) المصدر نفسه ص ٤٤٢ .

(١٧) المصدر نفسه ص ٣٢٦ .

(١٨) ج . ج . روسو : مقال في أصل التفاوت بين الناس وأسسه ، في المؤلفات الكاملة ، جـ ٣ (الكتابات السياسية) منشورات بلياد ، باريس ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٩ .

(١٩) المصدر نفسه ، الملاحظة (٩) ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

(٢٠) يقتبس ديريدا (في علم الكتابة ص ٢٣٦) من مقال في أصل اللغات» الجملة التالية : «أنّ لغة الحوار تخص الإنسان وحده . وهي التي تجعل الإنسان يحقق تقدماً في الخير أو في الشر ، والتي تجعل الحيوانات لا تحقق منه شيئاً» . هنا يميّز روسو الإنسان عن الحيوان من خلال تحوله التاريخي . وتشير عبارة «في الخير أو في الشر» أنّ تحوله يمتاز باستواء الأضداد من الناحية الأخلاقية، لكنه لا يصف حركة متناوبة . في «مقال في الاقتصاد السياسي» تحديث الحركة الجدلية بين مبدأي القانون والحرية من ناحية ، في مقابل تدهور النظام السياسي الإنساني كلّه من ناحية أخرى . وليس هناك اقتراح لحركة قلب متناوبة من نمط تقدمي إلى نموذج تراجعي .

(٢١) أشير إلى الفقرة الخاصة بالاستعارة (علم الكتابة ص ٣٨١ ، ٣٩٧) .

(٢٢) دي بوسي : تأملات نقدية في الشعر والرسم (باريس : ١٧٤٠) جـ ١ ص ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٨ .

(٢٣) المصدر نفسه ص ٤٤٠ .

(٢٤) المصدر نفسه ص ٦٩ .

(٢٥) ج. ج. روسو : مقال في أصل اللغات ، طبع النص على طبعة بيلان ، ١٨١٧ ، (منشورات غراف ، باريس ، بلا تاريخ) ص ٥٢٤ . وسنشير إليه بعد الآن باسم «المقال» . [واعتمدت في بعض مقاطع الترجمة العربية على كتاب جان - جاك روسو : محاولة في أصل اللغات ، تعريب : محمد محجوب ، مشروع النشر المشترك ، تونس - بغداد ، ١٩٨٦ - المترجم] .

(٢٦) المقال ص ٥٣٠ .

(٢٧) علم الكتابة ص ٢٨٩ .

(٢٨) المقال ص ٥٣٥ .

(٢٩) كما ذكره ديريدا ، في علم الكتابة ص ٢٩٦ .

(٣٠) المقال ص ٥٣٦ .

(٣١) المصدر نفسه ص ٥٣٦ .

(٣٢) يشخص «الرسم» هنا التعصب العام لصالح الصورة كحضور في جماليات القرن الثامن عشر . ويصح القول أنه حين يتم إدراك الرسم بوصفه فناً ، يتبدّد وهم الكثرة في الفنون التشكيلية كما في الشعر والموسيقى . وتبرز المشكلة ، كما هو معروف ، في المناقشات المعاصرة عن الرسم اللاتمثيلي .

(٣٣) المقال ص ٥٣٦ . وانظر أيضاً ص ٥٣٧ : «العصافير تغرّد ، والإنسان وحده يغني ...» .

(٣٤) المصدر نفسه ص ٥٣٧ . انظر الفقرة الخاصة بالصمت لدى دي بوسي ، المصدر المذكور ، ص ٤٤٧ . وبتلميح روسو إلى «القراءة الرتيبة التي ينام فيها المرء» يوازي لدى دي بوسي : «رجل ما يتحدث طويلاً لينيم الآخرين» . ولعلّ هذا ينمّ عن ترديد صدى مباشر لدى روسو ، لتشابه نقطة الانطلاق عند كليهما . لكنّ روسو لا يشير فقط إلى الأثر الآلي الذي يتيح تقليد الصمت الموسيقي ، بل يميّز مباشرة بين هذا الفعل التلقائي والصلة الحميمة بين الموسيقى والصمت : «الموسيقى التي تمارس تأثيرها علينا بصورة حميمة» . وتزيد بقية الفقرة القضايا تعقيداً بنقل الأفكار غير القابل للقلب بين الموسيقى والرسم . لكنه لا يتابع مغالطة «موسيقى الصمت» التي ذكرها تواً .

(٣٥) «عازفة الصمت» Musicienne du silence هو بيت شهير في قصيدة «القديسة» Sainte لمالارميه . وربّما صح القول أن مالارميه لا يذهب إلى ما ذهب إليه روسو في رؤية ما يتضمنه هذا البيت من معانٍ بالنسبة إلى نظرية الشعر التمثيلية .

(٣٦) روسو : هيلوئيزة الجديدة ، منشورات بلياد ، الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٦٩٣ .

(٣٧) المقال ص ٥٠٣ .

(٣٨) المصدر نفسه ص ٥٠٣ .

(٣٩) المصدر نفسه ص ٥٠٢ (حاشية روسو) .

(٤٠) ذكر ذلك بوضوح في الفصل الأخير من «المقال» المعنون بـ «في نسبة *اللغات إلى* حكومات» ، وهي نقطة انطلاق النص الحقيقية . ويصح الشيء نفسه ، على نحو أكثر إطناباً إلى حد ما ، في «مقال في أصل التفاوت» .

(٤١) لابُد من تطوير هذه النقطة من خلال «مقال في أصل التفاوت» ، لتوضيح أنّ الفقرات الرثائية ترتبط بنزعة بدائية مضللة ينكرها النص ككل . (انظر ، مثلاً ، بداية المقطع في الصفحة ١٣٣) .

(٤٢) علم الكتابة ص ٣٨٩ .

(٤٣) المصدر نفسه ص ٣٩٣ . والدليل المذكور في الصفحة نفسها التي يحاول فيها ديريدا أن يبين أسبقية الخوف على الشفقة بوصفها الانفعال «الأقدم» ، يفقد ما حصل عليه بالبصيرة البارعة في طبيعة الشفقة كعنصر من عناصر المسافة والاختلاف (علم الكتابة ص ٢٦٢) . ولا يمكن إجراء التمييز بين الانفعال والحاجة ، أو الاهتياج والاحتياج ، من خلال الأصل ، بل من خلال الجوهر ، إذ يضيع المرجع الجوهري للحاجة في حالة الانفعال .

(٤٤) كوندياك : مقال في أصل المعارف الإنسانية ، القسم الثاني ، المقطع ١ ، «في أصل اللغة وتطورها» : «إنّ من يشاهد [من بين طفلين متروكين في الصحراء] مكاناً سبق أن أُفزع فيه ، يقلد الصرخات والحركات التي كانت عنده علامات الخوف ، لكي يخبر الآخر حتى لا يعرض نفسه للخطر الذي سبق أن تعرض له الآخر» . الأعمال الكاملة (باريس ، ١٧٩٨) جـ ١ ص ٢٦٣ .

(٤٥) علم الكتابة ص ٥٠٥ .

(٤٦) روسو : هيلوئيزة الجديدة ، منشورات بلياد ، جـ ١ ص ١٥ .

(٤٧) لحكم تمهيدي آخر عن الامثولة لدى روسو انظر : پول دي مان : بلاغة الزمانية ، في كتاب «التأويل : النظرية والممارسة» بتحرير تشارلز سنغلتن ، مطبعة جونز هوبكنز ، ١٩٦٩ ، ص ١٨٤ . [وهو المقال الذي يشكل الفصل العاشر في الطبعة الثانية من هذا الكتاب] .

(٤٨) إنّ النص الفلسفي ، أو النقدي المتسلسل الذي يقدم بذلك عن طريق إطلاق الأحكام ليس أقلّ أو أكثر أدبية من النص الشعري الذي يتحاشى الحكم المباشر . وفي التطبيق ، غالباً ما يتم التعتيم على التمييزات بينهما ، إذ يعتمد منطق كثير من النصوص الفلسفية بقوة على التماسك السردي والمجازات اللغوية ، بينما يعجّ الشعر بالأحكام العامة . فلا يعتمد معيار الخصوصية الأدبية على الاستطراد والتسلسل قلّ أو كثر ، بل على درجة «البلاغية» المتماسكة للغة .

(٤٩) يظلّ السؤال مفتوحاً ما إذا كان ديريدا يرغب بقبول جميع النتائج التي تترتب على إحداث تغيير في التحقيب التاريخي – من ذلك مثلاً إمكان الإجابة بالإثبات تماماً على السؤال الذي طرحه مشيراً إلى ليڤي – شتراوس : «التوفيق بين روسو وماركس وفرويد مهمة صعبة . فهم يتفقون فيما بينهم على الضبط النسقي للمفهوم . فهل هذا ممكن ؟» . (علم الكتابة ص ١٧٣) .

(٥٠) تعني كلمة «ميتافيزيقي» هنا ، في الجهاز الاصطلاحي الذي استعمله هيدغر ما بعد النيتشوي ، تلك الحقبة التي يظل فيها الاختلاف الانطولوجي بين الوجود والشيء (أو بين الوجود والموجود) ضمنياً . ويحوّل ديريدا هذا الاختلاف تحويلاً ثورياً بنقله التوتر الاختلافي إلى داخل اللغة ، بين اللغة صوتاً واللغة علامة .

(٥١) اختيار الشاهد المغلوط لتوضيح الاستعارة (أي الخوف بدلاً من الشفقة) خطأ ، لا نقطة عمى .

التاريخ الأدبي والحداثة الأدبية

(١) فردريك نيتشه : عن جدوى التاريخ ولا جدواه للحياة ، والأعمال الكاملة (ميونخ ، ١٩٥٤) جـ ١ ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣ ، ٢٤٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢١١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢١٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢١٦ .

(٥) انطونان أرتو : المسرح ومثيله ، الأعمال الكاملة ، حـ ٤ (باريس ، ١٩٥٦) .

(٦) نيتشه : المرجع المذكور ص ٢١٢ .

(٧) المصدر نفسه ص ٢٣٠ .

(٨) المصدر نفسه ص ٢٦١ .

(٩) المصدر نفسه ص ٢٧٧ .

(١٠) انظر على سبيل المثال ڤيرنر كراوس : دراسات في الحركة الاصلاحية الفرنسية والألمانية ، كارثو دي ڤيلات ونشوء صورة العالم التاريخية (برلين ، ١٩٦٣) .

وأيضاً هـ . ر . ياوس : مقدمة كتاب شارل بيرو : توازي القدماء والمحدثين .

(١١) التعبيرات النقدية الخاصة بقضية هوميروس كاشفة جداً من هذه الناحية سواء عند أنصار المحدثين من أمثال شارل بيرو ، أو عند أنصار القدماء من أمثال بوالو .

(١٢) يذكر هـ . ر . ياوس ، المرجع المذكور ، حالات مقنعة أخرى من البصيرة النقدية بين المدافعين عن القدماء ، لا برويه : مقال عن ثيوفراست (١٦٩٩) ، وسانت ايڤرمونت : حول قصائد القدماء (١٦٨٥) .

(١٣) فونتاني : استطراد حول القدماء والمحدثين ، الأعمال، حـ (باريس ، ١٧٦٧) ص ١٧٠ - ٢٠٠ .

(١٤) المصدر نفسه ص ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٩ .

(١٥) شارل بودلير : رسام الحياة الحديثة ، الأعمال الكاملة ، الفن الرومانسي ، تحرير : ف . ف . غوتيه ، ص ٤ ، (باريس ، ١٩٢٣) ص ٢٠٨ .

(١٦) المصدر نفسه ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

(١٧) المصدر نفسه ص ٢٢٨ .

(١٨) المصدر نفسه ص ٢١٩ .

(١٩) المصدر نفسه ص ٢٥٩ .

(٢٠) المصدر نفسه .

(٢١) جاك ديريدا : مسرح القسوة وحدود التمثيل ، الكتابة والاختلاف ، (منشورات دي سوي : باريس ، ١٩٦٧) ص ٣٦٧ .

الغنائية والحداثة

(١) مارسيل بروست : البحث عن الزمن الضائع ، طبعة بلياد (باريس ، ١٩٥٤) جـ ٣ ص ٢٥٨ .

(٢) علم الجمال المحايث ، التأمل الجمالي : الشعر الغنائي نموذجاً للحداثة ، تحرير : أيزر ، الشعرية والتأويلية ، نتائج عمل مجموعة البحث (ميونخ ١٩٦٦) ص ٤ .

(٣) كتاب أوكسفورد للشعر الحديث ١٨٩٢ – ١٩٣٥ تحرير : يتيس ، نيويورك ١٩٣٦ ، المقدمة .

(٤) هوغو فردريك : بنية الشعر الحديث ، الطبعة الموسعة (هامبورج ١٩٦٧) .

(٥) الاقتباسات في هذا المقطع والذي يليه من المصدر السابق ص ٣٦ ، ٥٦ ، ٨٤ ، ٥٣ ، ٤٤ [ويستطيع القارئ العربي أن يرجع إلى الترجمة العربية بتصرف لهذا الكتاب لدى د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث ، ص ٦٤] .

(٦) Walter Benjamin, Zwei Gedichte Von Holderlïn, in Schriften, 11, p. 377.

شدة ارتباط العناصر الفكرية والمادية ، ولتر بنيامين ، قصيدتان لهولدرلين ، في «المخطوطات» ، ٢ ، (فرانكفورت ، ١٩٥٥) ص ٣٧٧ .

(٧) Hans Robert Jauss, "Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner lyrik" GRM, XLI (1960), p. 266.

(٨) كارل هاينز شتيرله : إمكانات الأسلوب القاتم في بدايات الشعر الحديث في فرنسا في كتاب الشعر الغنائي نموذجاً للحداثة ص ١٥٧ – ١٩٤ . ونقاش جدلي في نغمته أكثر مما في مادته . وبعض الشكوك المعبر عنها حول إمكان وجود شعر غير تمثيلي أثارها شتيرله نفسه في إضافة لاحقة لورقته الأصلية (المصدر السابق ص ١٩٣ – ١٩٤) . وهكذا يوضع إمكان عدم التحقق الكامل الذي يؤكده تحليل نص مالارميه موضع السؤال . وخلافاً للمقارنة التي عقدها شتيرله بين الأدب والرسم ، فإنني أقترب من المشكلة من خلال مقابلة المفهوم التكويني لتاريخ الأدب بالحداثة .

(٩) مالارميه : الأعمال الكاملة ، طبعة بلياد (باريس ، ١٩٥٤) ص ٨٧٣ .

(١٠) تتضح النبرة الجدالية نفسها في نص نثري وجيز كتب بالمناسبة نفسها ، الذكرى الأولى لوفاة ڤيرلين (١٥/كانون الثاني/ ١٨٩٧) (طبعة بلياد ص ٨٦٥) . وتسبق السونيتة التي ظهرت في المجلة البيضاء بتاريخ ١/كانون الثاني/١٨٩٧ ، هذا النص .

(١١) "La solitude, le Froid, l'inelegance et la pénurie d'ordinaire composent le sort qu'encourt l'enfant... marchant selon sa divinité..."

«العزلة ، البرد ، الرثاثة ، القمط ، عادة ما تصنع المصير الذي يتجشم عناءه الطفل ... سائراً في الوجود وفقاً لألوهيته» (طبعة بلياد ص ٥١١) . كتب هذا النص عند وفاة ڤيرلين (٩ كانون الثاني ١٨٩٦) ، وهو يسبق السونيتة بسنة واحدة . ويقتبس غارد نردافيس (قصائد تذكارية لمالارميه، مقالة في التفسير العقلي ، باريس ، ١٩٥٠، ص ١٩١) هذه الفقرة بوصفها شرحاً لآلام الإنسانية» في البيت الثالثة ، لكنه يذكر دون براهين كافية أنّ فيها تلميحاً غامضاً يمثل ڤيرلين .

(١٢) شتيرله ، ص ١٧٤ ، والإشارة إلى تيبوديه : شعر ستيڤان مالارميه (باريس، ١٩٢٦) صـ ٣٠٧ . وقد اقتبس هذه الفقرة نفسها من تيبوديه اميلي نوليه : عشرون قصيدة من ستيڤان مالارميه (باريس ، ١٩٦٧) ص ٢٥٩ الذي يتابع داڤيس عموماً في شرحه .

(١٣) انظر أيضاً الحاشية رقم (٩) في الفصل الخامس .

(١٤) پول سيلان «توبنغن يانر» في «الوردة المحرمة» (فرانكفورت ١٩٦٣) ص ٢٤ ، يقول المقطع الأول من القصيدة :

نحو الصمت وعبره	Zur Blindheit über
عيون تتحدث	redete Augen.

لها	ihre - “ein
«لغز متفجر –	Rätsel ist Rein
باطني» ، لها	entsprungenes” -, ihre
ذكـــرى	Erinnerung on
أبراج هولدرلين العائمة	Schwimmende Hölderlintürme,
نوارس ترفّ	möwen - umschwirrt.

بـلاغة الزمـانية

(١) يتضح هذا الاتجاه لدى مختلف الحركات النقدي التي تتطور عن بعضها ، في العديد من بلدان العالم . من هنا يحاول بعض النقاد الفرنسيين ، مثلاً ، المزاوجة بين الجهاز الاصطلاحي المفهومي لعلم اللغة البنيوي ومصطلحات البلاغة التقليدية (انظر ، تمثيلاً لا حصراً ، رولان بارت : مبـادئ السيميولوجيا : "Éléments de sémiologie" in Communications 4 (1964), وجيرار جينيت : مجازات Figures Paris : Seuil, 1966 وميشال فوكو : الكلمات والأشياء ، باريس ، غاليمار ، ١٩٦٦). أمّا في ألمانيا فيتخذ اتجاه مشابه شكل إعادة اكتشاف وإعادة تأويل للأسلوب الامثولي والشعاري للباروك (انظر ، تمثيلاً : ولتر بنيامين : أصول الدراما المأساوية الألمانية ، برلين ، ١٩٢٨ ، وألبريخت شونة : الأسلوب الشعاري والدراما في عصر الباروك ، ميونخ ، ١٩٦٤ . وتسير في نفس الاتجاه الثورة على النقد الجديد في نقد نورثروب فراي في أمريكا الشمالية .

(٢) هانز غيورغ غادامر : الحقيقة والمنهج (توبنغن ١٩٦٠) ص ٧٠ .

(٣) يوهان غيورغ هامان : حول أصل اللغة ، الأعمال ، جـ ٤ ، ١٩٦٣ .

(٤) Friedrich Schlegel, “Gespräch über die Poesie” in Kritische Ausgabe, Band 2, Charakteristiken und Kritiken I, (1796 - 1801), Hans Eichner, ed. (Paderborn : Ferdinand Schöningh, 1967), pp. 324 ff.

(٥) المصدر نفسه .

(٦) انظر الملاحظة رقم (١) .

(٧) غادامر ص ٦٧ ، الترجمة الانجليزية ص ٧٢ .

(٨) س . ت . كوليرج : مقالات ومحاضرات حول شكسبير وبعض القصائد القديمة الأخرى والمسرحيين (لندن : ايفريمان ، ١٩٠٧) ص ٤٦ .

(٩) كوليرج : دليل رجل السياسة (نيويورك ، ١٨٧٥) ص ٤٣٧ ، واستشهد به فليتشر : الامثولة : نظرية الشكل الرمزي ، مطبعة جامعة كورنيل ، ١٩٦٤ ، ص ١٦ .

(١٠) المصدر نفسه .

(١١) كوليرج : منوعات نقدية (لندن ، ١٩٣٦) ص ٣٠ ، واستشهد به فليتشر أيضاً ، صـ ١٩ .

(١٢) وليام ومسات : الايقونة اللفظية ، مطبعة جامعة كنتاكي ، ١٩٥٤، ص ١٠٦ .

(١٣) المصدر نفسه ص ١١٠ .

(١٤) ماير أبرامز : البنيــة والأسلوب في الشعــر الغنــائي الرومانسي : في «من الحساسية إلى الرومانسية : مقالات مهداة إلى بوتل ، نيويورك ، ١٩٦٥ . وإيرل ڤاسرمان : الرومانسيون الانجليز ، أصول المعرفة ، «مقالات في الرومانسية» ٤ (الخريف ، ١٩٦٤) .

(١٥) ابرامز ص ٥٣٦ .

(١٦) ڤاسرمان ص ١٩ .

(١٧) ابرامز ص ٥٥١ .

(١٨) Charles Baudelaire, "Réflexions sur quelques - uns de mes contemporains, Victor Hugo," in Curiosités esthétiques : l'Art romentique et autres Oeuvres critiques, (Paris : 1962) p. 735.

(١٩) ڤاسرمان ص ٢٦ .

(٢٠) المصدر نفسه ص ٢٩ .

(٢١) ابرامز ص ٥٥١ .

(٢٢) ڤاسرمان ، ص ٣٠ .

(٢٣) المصدر نفسه ص ٢٩ – ٣٠ .

(٢٤) انظر تمثيلاً لا حصراً : بوستتر : الرومانسيون الذين يتكلمون من بطونهم ، (مطبعة جامعة واشنطن ، ١٩٦٣) .

(٢٥) استشهد به دانيال مورنيه في : عاطفة الطبيعة في فرنسا في القرن الثامن عشر من جان – جاك روسو إلى برناردان دي سان بيير، (باريس ، ١٩٣٢) ص ٢٤٨.

(٢٦) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٢٧) See, For example, Herbert Dieckmaun, "Zur Theorie der lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der Englischen Kritik," in Poetik und Hermeneutik, Vol. 2, W. Iser, ed. (Munich : 1966) p. 108.

(٢٨) انظر الملاحظة (٢٥) .

(٢٩) روبرت موزي : فكرة السعادة في الأدب والفكر الفرنسيين في القرن الثامن عشر (باريس ، ١٩٦٠ .

(٣٠) المصدر نفسه ص ١٠ .

(٣١) جان – جاك روسو : جولي أو هيلوئيز الجديدة ، الأعمال الكاملة ، باريس، ١٩٦١ ، ٢/٥١٤ .

(٣٢) المصدر نفسه ص ٥١٨ .

(٣٣) هيلوئيز الجديدة ، طبعة دانيال مورنيه (باريس : ١٩٢٥) ، المقدمة .

(٣٤) روسو ص ٤٨٣ .

(٣٥) المصدر نفسه ص ٤٧٢ .

(٣٦) المصدر نفسه ص ٤٧٩ .

(٣٧) ورد الاقتباس منها في الرسالة العاشرة ، الفصل الرابع ، المصدر نفسه ، ص ٤٦٦ .

(٣٨) المصدر نفسه ص ١٦٠٦ . وعدت إلى نسخة من طبعة لينغليه دي فريسوني التي لا تقدم ، في الوهلة الأولى ، اختلافاً له علاقة مباشرة بسؤالنا هنا .

(٣٩) Guillaume de lorris and Jean de Meun, Le Roman de la rose, (Paris : 1965) Vol. 1, esp. 11. 499 ff., 629 ff., 1345 ff.

(٤٠) المصدر نفسه ، ٢ ، ١٣٨٥ .

(٤١) غ . أ . ستار : ديفو والسيرة الذاتية الروحية (برنستون : ١٩٦٥) .

(٤٢) بول هنتر : الحاج النافر : المنهج الشعاري عند ديفو والبحث في روبنسن كروزو (مطبعة جامعة جونز هوبكنز : ١٩٦٦) .

(٤٣) المصدر نفسه ص ١٧٢ .

(٤٤) ومسات ص ١١٣ .

(٤٥) ابرامز ص ٥٥٦ .

(٤٦) وردزوورث : مقالة عن رخام الأضرحة ، في «الأعمال الكاملة» (اوكسفورد ، ١٩٤٩) ٤/٤٤٦ .

(٤٧) انظر الملاحظة (٢) سابقاً .

(٤٨) Schlegel, Band 2, p. xci.

(٤٩) Friedrich Solger, Erwin : Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (Leipzig, 1829) .

سولغر : إرفن : أربعة أحاديث عن الجمال والفن (لايبزنج ، ١٨٢٩) .

(٥٠) نورمان نوكس : كلمة سخرية وسياقها ١٥٠٠-١٧٥٥ (درهام ، ١٩٦١) .

(٥١) كنتليان : دستور الخطابة ، ٩ ، ٢ ، ٤٤ ، ٥٣ (استهشد به نوكس) .

(٥٢) Schlegel, 'Brief über den Romen' in "Gespräch über die Poesie" pp. 331 ff.

(٥٣) Charles Baudelaire, "De l'essence du rire," in Curiosités esthétiques : l'Art romantique et autres oeures critiques, (Paris, 1962) pp. 215 ff.

(٥٤) المصدر نفسه ص ٢٦٢ .

(٥٥) Baudilaire, "Quelques caricaturistes Fransais,". في المصدر نفسه صـ ٢٨١ .

(٥٦) تمثيلاً في قصيدته "le Cygne" :

Je vois ce malheurenx, mythe étrange et fatal, Vers le ciel quel- quefois, comme l'homme d'Ovide...

حيث التلميح هنا إلى «مسخ الكائنات» ، الكتاب الأول ، ٨٤ - ٨٦ .

(٥٧) بودلير : ماهية الضحك ، ص ٢٥٩ .

(٥٨) المصدر نفسه ص ٢٤٨ .

(٥٩) بودلير : حول رسامي الكاريكاتير الأجانب ، المصدر نفسه ص ٣٠٣ .

(٦٠) Jean Starobinslki, "Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffman, Kierkegaard," in Estratto do Sensibilitá e Razionalitá nel Settecento (Florence, 1967), p. 459.

(٦١) E.T.A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, chap. S.

(٦٢) Schlegel, "Fragment 668," in Kritische Ausgabe, Band 18, Philosophische lehrjahre, (1796 - 1806), (Paderborn, 1962) p. 85.

(٦٣) التعبير مأخوذ من قول شليغل :

"In immer wieder potenzierter Reflexion..."

(٦٤) Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die Romantische Ironie," Satz und Gegensatz (Frankfurt : 1964) p. 17.

(٦٥) شليغل : الشذرات ١١٦ ، ص ١٨٢ .

(٦٦) شليغل : حول العالمية ، ص ٣٦٩ .

(٦٧) بودلير : ماهية الضحك ، ص ٢٥١ .

(٦٨) المصدر نفسه ص ٢٥٩ .

(٦٩) چورج پوليه : مقياس اللحظة (باريس : بلون ، ١٩٦٨) ص ٢٥٠ .

(٧٠) ستندال : دير بارم (١٨٣٩) الفصل ٨ .

(٧١) ستيفان غيلمان : البرج شعاراً ، تحليلات رومانية ، المجلد ٢٢ ، (فرانكفورت ، ١٩٦٧) .

مأزق النقد الشكلاني

(١) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر (باريس ، ١٩٥٣) .

(٢) باريس ، منشوات دي سوي ، ١٩٥٤ ، و ١٩٥٥ على التوالي .

(٣) ستانلي هايمان : النظرة المسلحة (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ٧ .

(٤) آ. أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي (لندن ، ١٩٢٦) ص ٣٢ .

والأسباب التي يعلّق بها ريتشاردز مثل هذه الأهمية على ما يسميه بمعرفة «التجارب» ذات طبيعة أخلاقية . فبوصفه من أتباع المذهب النفعي لدى «بنتام» ، تمثل الأخلاق لديه تنظيماً تراتبياً للحاجات الإنسانية ، ويمكن تقييم هذه الحاجات من خلال دراسة «تجارب» الشعور .

(٥) أوجز ريتشاردز هذه النظرية في «مبادئ النقد الأدبي» ص ١٢٧ .

(٦) المصدر نفسه ص ١٢٧ .

(٧) يستطيع المرء أن يعقد مقارنة مفيدة ، لتوضيح هذه المشكلة ، بين تحليل ريتشاردز ، وتحليل الظاهرياني وتلميذ هوسرل ، رومان انغاردن ، في كتابه «العمل الأدبي» (توبنغن ، ١٩٣١) .

(٨) استشهد به ريتشاردز في «مبادئ النقد الأدبي» ص ١٨٦ .

(٩) يظهر سرد تعليمي لهذا البحث في الكتاب الذي نُشر بعد «مبادئ النقد الأدبي» بعنوان «النقد التطبيقي» (ادنبرة ، ١٩٢٩) .

(١٠) سأهتم هنا بكتابين من كتب امبسون هما : «سبعة أنماط من الغموض» (لندن ، ١٩٣٠ ، الطبعة الثانية المنقحة ، ١٩٤٧) ، و«صور من الأدب الرعوي» (لندن ، ١٩٣٥) . وله عمل ثالث أكثر تقنية إلى حد ما ، لكنه خارج إطار هذه الدراسة [يقصد المؤلف كتابه «بنية الكلمات المعقدة» – المترجم] .

(١١) وليم شكسبير : السونيتات ، ٧٣ .

(١٢) مبادئ النقد الأدبي ، ص ٢٥ .

(١٣) سبعة أنماط من الغموض ، حاشية في ص ١٩٣ .

(١٤) المصدر نفسه ص ١٩٢ .

(١٥) صور من الأدب الرعوي ص ١٢٨ .

(١٦) المصدر نفسه ص ٢٢ .

(١٧) تؤكد ملاحظة لهيدغر هذه المواجهة وتلقي الأضواء عليها : «يُعلن قدر العالم عن نفسه في الشعر ، دون أن يظهر بمظهر تاريخ «للوجود» ...

لقد قُدِّر الاغتراب على العالم بأسره . ولهذا السبب يجب أن يكون التفكير في هذا المصير مع بداية تاريخ الوجود . وما أدركه ماركس ، منطلقاً من أساسه الهيغلي ، بوصفه اغتراباً للإنسان على نحو جوهري وحاسم ، يتجذر في الطبيعة الجذرية لنفي الإنسان الحديث ... لقد بلغ ماركس هذا البعد العميق للتاريخ ، لأنه حاز على تجربة فعلية بهذا الاغتراب . ولهذا السبب يتخطى التصور الماركسي للتاريخ كلَّ أشكال المذهب التاريخي المعاصر» . (نظرية أفلاطون في الحقيقة ، بيرن ، ١٩٤٧) ص ٨٧ . [الترجمة العربية : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم ودراسة د. عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٧] .

(١٨) صور من الأدب الرعوي ، ص ١٥ .

(١٩) الكتابة في درجة الصفر ، ص ١١٩ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٦ .

(٢١) لابدّ من تحذير القارئ الفرنسي غير المطلع على أعمال امبسون بأن هذا تأويل له وليس عرضاً ، ولذلك فهو عرضة للمناقشة . وأرى أن المؤلف الذي أعلن اتفاقه مع ريتشاردز سيجد بعض الصعوبة على القبول معي بهذا التأويل .

(٢٢) فيليب ولرايت : النبع الملتهب (مطبعة جامعة انديانا ، ١٩٥٤) ص ٣٠٢ .

(٢٣) أرنست كاسيرر : فلسفة الأشكال الرمزية ، ذكره ولرايت ص ١٦٤ . ولقد عثرت هذه المقاربات على مصدر معلومات ثري لها في أعمال انثروبولوجيي مدرسة كامبرج والمختصين بالكلاسيكيات فيها من أمثال : غلبرت موراي ، جيمز فريزر ، وتلاميذهما : هاريسن ، كورنفورد ، ويستن .. إلخ .

(٢٤) ولرايت ص ٧ .

(٢٥) المصدر نفسه ص ١٣ .

(٢٦) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٢٧) كارل شابيرو : ما وراء النقد (مطبعة جامعة نبراسكا ، ١٩٥٣) ص ٤٣ ، ٤٥ .

(٢٨) جان بير ريشار : الشعر والعمق (باريس : سوي ، ١٩٥٥) ص ١٠ .

(٢٩) تعمدت عدم الإشارة إلى موريس بلانشو الذي لاتقع أعماله ضمن الاتجاهات المذكورة .

(٣٠) جان ڤال : مقال في الميتافيزيقا (باريس ، ١٩٥٣) ص ٧٣ .

(٣١) الشعر والعمق ص ١٦١ .

تفسير هيدغر لهولدرلين

(١) ايلس بدبيرغ : هيدغر والشعر : هولدرلين .

Else Buddeberg, "Heidegger und die Dichtung : Hölderlin," Deutche Vierteljahrschrift für literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 26, no. 3 (1952) , pp. 293 - 330.

وبيدا آليمان : هولدرلين وهيدغر (زيورخ ، دار اطلنتس ، ١٩٥٤) .

Beda Alleman, Hölderlin und Heidegger (Zurich : Atlantis Verlag, 1954).

ولهيدغر أربع مقالات تعنى بقصائد مخصوصة من شعر هولدرلين : شروح على قصيدة Heimkunft (١٩٤٣) وقصيدة Wie wenn am Feiertage (١٩٣٩) وقصيدة Andenken (١٩٤٣) ، نشرت في كتاب :

Erläuterungen zu tlölderlins Dichtung (Frankfurt, 1950) .

وشرح على قصيدة dichterisch wohnet der Mensch .. (١٩٥١) الذي نشر في كتاب : Vortöge und Aufsätze (Pfüllingen, 1954) بالإضافة إلى مقالتين رئيستين عن العمل الشعري مستوحاتين مباشرة من هولدرلين هما : هولدرلين وماهية الشعر (١٩٣٦) وأصل الأعمال الفنية (١٩٣٥) . وهناك أعمال ومقالات كثيرة تتضمن تلميحات إلى هولدرلين . [وفي اللغة العربية ثلاث ترجمات - بقدر ما أعلم - لبعض هذه النصوص . أولاها : «في الفلسفة والشعر» ترجمة د . عثمان أمين ، الدار القومية بالقاهرة ، ١٩٦٣ ، والثانية ما ترجمة فؤاد كامل في كتاب «ما الميتافيزيقا» مراجعة د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بمصر ، والثالثة «إنشاد المنادى» ترجمه وتلخيص بسام حجار ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ - المترجم] .

(٢) عن هذا انظر ملاحظة هيدغر في كتاب «حول النزعة الإنسانية» (فرانكفورت ، ١٩٤٩) ص ٢٥ .

(٣) ربّما وجدنا بعض التردد في موقف هيدغر عند هذه النقطة . ففي أحوال نادرة يوضع حتى هولدرلين في ضمن التراث الميتافيزيقي . وبهذا الصدد تصح ملاحظات بيدا آليمان (ص ١٥٠-١٥٥) بالرغم من إنها تنقل تركيزها صراحة إلى الفكرة الفاعلة عن الحوار ضدّ الاستماع البالغ السلبية . وفي هذا الشرح لقصيدة Andenlren في الأغلب يجد المرء ويما لا يخلو من بعض الاكراه آثار حوار ما . أمّا في بقية الشروح فإنّ الحوار خارج عن دائرة السؤال ، وهنا يختلف موقف هيدغر اختلافاً جذرياً عن الموقف الذي يتبناه من الميتافيزيقيين ، بمن فيهم ما قبل السقراطيين . ويتأكد هذا الاختلاف في آخر شروحه عن (يسكن الإنسان شعرياً) .

(٤) لاتكشف الترجمة الحرفية عن معنى البيت الثاني . ويمكن أن تضع قراءة أخرى كلمة (وحده) allein [المعبّر عنها في العربية بالاستثناء المنفي : لم .. إلاّ ، الذي يفيد معنى الحصر] في مقابل الطبيعة Natur :

أولئك الذين لم يعلمهم معلم ، إلاّ الكلّي الحضور

على نحو مذهل ، بضمة خفيفة ،

الطبيعة القوية ، الإلهية الجمال

ويقرأه هيدغر : «أولئك ، العاجزين على أن يكونوا معلمي أنفسهم .. تعلمهم الطبيعة ..» وهذه بلاشك قراءة أغنى . وتعطي المصاعب النحوية التي تكشف عنها الترجمة الحرفية خيراً من غيرها ، فكرة عن صعوبة تأويل هولدرلين . أمّا مالارمية ، بعده ، فسهل ، لأننا نعرف لديه في الأقل أن حالات الغموض تحدث من حيث التشكيل .

(٥) لهذه الفقرة ما يناظرها في شرح قصيدة Andenken ، المصدر المذكور ، ص ١٠٣ .

(٦) هذه النقلة قريبة جداً من جدل الشعور الشقي ، مثلما هي قريبة من نظيره في النصف الثاني من ظاهراتيات الروح لهيغل ، الذي يفضي من العمل الفني الروحي إلى الدين ، مع بعض الفروق الواضحة (كغياب مرحلة الكوميديا لدى هولدرلين عند هذه النقطة) ذات العلاقة بجوهر التمييز بين الفكر الشعري والفكر الفلسفي . ولايمكن استنفاد مشكلة العلاقة بين هيغل وهولدرلين .

مراجعة لكتاب «قلق التأثير»

(١) ليس بالامكان فعلياً ترجمة المصطلحات الكلاسيكية عند هارولد بلوم ، وبخاصة في الوسائل الست المذكورة ، إلا بصورة تقريبية . وفي كتاب «النظرية الأدبية المعاصرة» حاول رامان سلدن ، توضيح هذه المصطلحات على النحو التالي : «يتغلب الشعراء الأقوياء على الخوف من التأثر بتبني ستة دفاعات نفسية كلاً على انفراد أو بالتتابع . وتبدو هذه الدفاعات في شعرهم كمجازات تسمح للشاعر بأن ينحرف عن قصائد أبيه . وهذه المجازات الستة هي التهكم والمجاز المرسل والكناية والمبالغة/التلطيف والاستعارة والاستعارة المكنية . ويستعمل بلوم ستّ كلمات كلاسيكية لوصف هذه الأنواع الستة من العلاقات بين نصوص الآباء ونصوص الأبناء ... وتعني Clinamen الانحراف الذي يقوم به الشاعر ليسوّغ اتجاهاً شعرياً جديداً (الاتجاه الذي كان يجب أن يسلكه الشاعر المعلّم ضمناً) . وهذا يعني سوء تأويل معتمد لشاعر أسبق . و tessera هي الشذرة ، حيث الشاعر يعامل مواد القصائد السالفة وكأنها قطع وشذرات تحتاج إلى اللمسة الأخيرة من الشاعر الخلف . ولـ Clinamen الشكل البلاغي الذي للتهكم (أي المجاز اللغوي وليس المجاز الفكري) ، وهو دفاع نفسي يسمّى تشكيل الاستجابة . فالتهكم يقول شيئاً ويعني شيئاً مختلفاً (أحيانا النقيض) . وبقية الأقسام يعبّر عنها بطريقة مماثلة كمجاز ودفاع نفسي معاً (tessera = المجاز المرسل = الانقلاب على الذات ، وهكذا) » .

انظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٢ .

أمّا خوزية ايڤاتكوس ، فيشرحها على النحو الآتي : (أ) الاختيار : فالشاعر الشاب مسكون بسلطة الشاعر القديم ، (ب) عقد ينتج عنه تناسق في الرؤى الشعرية ، (حـ) التنافس بين الموهبتين ، (د) تجسيد رؤية جديدة عند الشاعر الشاب ، (هـ) تفسير تقويمي لقيمة التفكير ، (و) مراجعة أو إعادة إبداع الشاعر القديم في طريقة جديدة» .

انظر : ايڤاتكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ، القاهرة ، ص ١٧٣ .

اللغة والأدب

(١) يعتمد هذا التعليق في الغالب على المقالات المنشورة في العدد الرابع من مجلة «تاريخ الأدب الجديد» NLH (١٩٧٢) ، وعلى مقالات في أعداد سابقة من المجلة نفسها : مايكل ريفاتير : المدخل الأسلوبي لتاريخ الأدب ، ستانلي فش : الأدب لدى القارئ : الأسلوبية التأثيرية (وقد ظهرت كلتاهما في ٢ ، ١٩٧٠)

وسيمور تشاتمان : في تحديد الشكل ، NLH ، ٢ ، ١٩٧١ . ومقالات هذا العدد من التشعب بحيث يستعصي إنصافها في تعليق حصري . لذلك آثرتُ تضييق مساحة الاختيار في المادة التوضيحية وحصرها في أصغر عدد ممكن من المقالات ، مخاطراً بترك بعض المساهمات البارزة . فمن شأن ضمها أن يخرج هذا التعليق عن الحجم المعقول .

(٢) تشاتمان ص ٢٢٠ .

(٣) ريفاثير ص ٣٩ .

(٤) فش ص ١٦١ .

(٥) چورچ شتاينر : وِدرف وتشومسكي وطــلاب الأدب ، NLH ، ٤ ، ١٩٧٢ ، ص ١٥ – ٣٤ .

(٦) ريفاثير ص ٣٩ .

(٧) المصدر نفسه ص ٤٧ .

(٨) فش ص ١٤٠ .

(٩) لمناقشة ريفاتير فإنّ مفهوم ستانلي فش عن حركية القـراءة (انظر : فش صـ ١٥٦) الذي يعتمد على مقالته : معايير للتحليل الأسلوبي (الكلمة ، ١٥ ، ٩١٥٩) هو فعلاً أكثر حذقاً بكثير من التصنيف المقولاتي عن الشموخ في مقالة ريفاتير في العدد نفسه من مجلة NLH .

(١٠) جوزيف مايلز ، الغابة والأشجار ، NLH ، ٤ ، ١٩٧٢ ، ص ٣٥ – ٤٥ .

(١١) خـشيـة إسـاءة الفهم نقدياً ، أسارع إلى الإشـارة إلى أن هذه الملاحظة تصح على هذا التـعليق الوجيز أيضاً .

(١٢) ريفاتير ص ٤١ .

(١٣) تتوفر الاحالة الرئيسية إلى كالو عند بودلير في مقالتيه المعروفتين :

«ماهية الضحك» و «الفن الفلسفي» .

(١٤) ريفاتير ص ٤٢ ، ويقول آخر بيتين في القصيدة :

"Ces voyagers, pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures".

(١٥) من المثير حقاً أن يقول البيتان المنقوشان في القصيدة :

"ces pauvres gueux pleins de bonadventure / Ne portent rien que de choses Futures".

وواضح أن ليس بالامكان تفسير جميع تفاصيل القصيدة بكالو ، لأنها تضم روافد متعددة . غير أن الأثر الدلالي لهذه التصويرات الايحائية يتشوه ، إذا لم تأخذ كالو بنظر الاعتبار . وتعود الإشارة إلى كالو كمرجع إلى بواكير عام ١٩١٩ من لدن انطوان آدم .

(١٦) يقوّض هذا النقد المضاد الأسس المنهجية للقراءة التي يهاجمها ، ولانستطيع الأخذ بتأكيد ريفاتير أن العمل الأدبي ينطوي على «شفرة ثابتة» من شأنها إثارة ردود فعل محددة لدى القارئ ، إذا كان علينا أن نتساءل عن جميع القراءات التي يقترحها ، وإذا كان هو نفسه حين يواجهه بيت جاسم تختلف فيه قراءتان حرفياً اختلاف الحياة عن الموت ، يضطر إلى ترك القارئ «حراً في التأويل» كما يشاء .

(١٧) هنريك ماركيفيتش : حدود الأدب ، NLH ، ٤ (١٩٧٢) ص ٥-١٤ .

(١٨) هاينرش لاورسبرغ :

Drer Übergong von de Metonymis zur Metaphor ist Fliessend.

معجم البلاغة الأدبية (ميونخ ، ١٩٦٠) ص ٢٩٥ .

(١٩) فش ص ١٢٥ .

(٢٠) المصدر نفسه ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٣ .

(٢١) «ما يجعل من الحس الإشكالي بياناً يجعل من الحس الكامل ستراتچيا وفعلاً يمارس على القارئ» (فش ص ١٢٤) . «في القراءة كما أفهمها يكون التبني المؤقت لهذه الستراتيچيات غير المناسبة هو نفسه رد فعل على ستراتيچيا مؤلف ما . والأغلاط الناجمة هي جزء من التجربة التي تقدمها لغة الكاتب ، ولذلك فهي جزء من المعنى» (ص ١٤٤) .

(٢٢) تستفيض في هذه الأمثلة ، بدلاً من أن تدحضها الأمثلة الأخرى من بيتر وأفلاطون .

(٢٣) فش ص ١٤٧ .

(٢٤) المصدر نفسه ص ١٦٠ .

الأعلام

(أ)

أبرامز Abrams, M.H

(١٩١٢ –   ) ناقد أمريكيِ من أتباع النقد الجديد . من كتبه «المرآة والمصباح» «معجم المصطلحات الأدبية» .

آرتو ، انطونان Artaud, Antonin

(١٨٩٦ –١٩٤٨) مسرحيِ فرنسيِ ، صاحب نظرية مسرح القسوة .

ألونسو Alonso, Damaso

(١٨٩٨ –   ) ناقد ولغويِ أسبانيِ له دراسات فيِ الأسلوبية ، رأس الأكاديمية الملكية للغة .

آليمان Allemen, Beda

ناقد ألمانيِ له دراسات عن كافكا وهولدرلين .

إليوت ، ت.س. Eliot, T.S.

(١٨٨٨ –١٩٦٠) شاعر بريطانيِ حصل على جائزة نوبل ، من كتبه «الأرض الخراب» «مقالات مختارة» .

إمبسون ، وليم Empson

ناقد انجليزيِ من أتباع النقد الجديد . من أعماله : «سبعة أنماط من الغموض» «صور من الأب الرعويِ» «بنية الكلمات المعقدة» .

أويرباخ ، إريك Auerbach, Erich

(١٨٩٢ – ١٩٥٧) ناقد أمريكى من أصل ألمانيِ ، كان استاذاً فيِ جامعة ييل .

أشهر كتبه «المحاكاة : تمثيل الواقع فيِ الأدب الغربيِ» .

(ب)

باشلار ، غاستون Bachelard, Gaston

(١٨٨٤-١٩٦٢) فيلسوف فرنسيِ بدأ بفلسفة العلم ، وانتهى بظاهريات الأدب . أشهر أعماله: الروح العلمية الجديدة، فلسفة النفيِ، جماليات المكان ، حدس اللحظة ...

بارت ، رولان Barthee, Roland

(١٩١٥ - ١٩٨٠) ناقد فرنسيِ بنيويِ ، درس القراءة والسيمياء ، ودعا إلى التفريق بين النص القرائيِ والنص الكتابيِ . له من الكتب «مبادئِ السيمياء» «س/ز» .

برغسون ، هنريِ Bergson, Henri

(١٨٦٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسيِ ذو نزعة روحية . حاز على جائزة نوبل . من كتبه : المادة والذاكرة ، منبعا الأخلاق والدين ، الطاقة الروحية .

الباليين

الباليون : سكان جزيرة باليِ ، يدينون بالهندوسية ، ولهم مسرح طقوسِ دينيِ قائم على الرقص .

بلزاك Balzac, Honorede

(١٧٩٩ - ١٨٥٠) روائيِ فرنسيِ واقعيِ أشهر أعماله : الكوميديا الإنسانية .

باندورا Pandora's box

«علبة باندورا» : امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشريِ ، بعد سرقة بروميثوس النار ، وأعطاها علبة ، ما إن فتحتها بدافع الفضول ، حتى عمت الشرور والرزايا ، ولم يبق فيها غير الأمل .

بلانشو ، موريس Blanchot, M

بنزڤانغر ، لودفغ Binzwanger, L

(١٨٨١ – ١٩٦٦) طبيب وعالم نفسي وجوديٍ سويسريٍ ، من المتأثرين بفلسفة هيدغر .

بنيامين ، ولتر Benjamin, Walter

(١٨٩٢ – ١٩٤٠) ناقد ومفكر ألمانيٍ ذو اهتمام اجتماعيٍ ، من كتبه : إشراقات .

بوالو Boileua

(١٦٣٦ – ١٧١١) شاعر وناقد فرنسيٍ ترجم كتاب لونجيوس وكتب عنه «تأملات نقدية عن لونجيوس» .

بوتور ، ميشيل Butor,, Michel

(١٩٢٦ –   ) روائيٍ فرنسيٍ من كتّاب الرواية الجديدة .

بوث ، وين Booth, Wayn

(١٩٢١ –   ) ناقد أمريكيٍ من مدرسة شيكاغو الأرسطية . له كتابه الشهير : بلاغة السرد (١٩٦١) .

بودلير ، شارل Baude lairi

(١٨٢١ – ١٨٦٧) شاعر فرنسيٍ من روّاد الانطباعية والرمزية اشتهر بديوانه : أزهار الشر .

بيردسليٍ ، مونرو Beardsley, M

(١٩١٥ –   ) ناقد أمريكيٍ من متزعّميِ النقد الجديد . اشتهر بمفهوم المغالطة القصدية وبدراسته عن الاستعارة .

پاوند – إزرا Pound, Ezra

(١٨٨٥ – ١٩٧٢) شاعر أمريكيٍ من شعراء المدرسة التصويرية .

بو ، ادغار ألان Poe, Edgar Allan

(١٨٠٩ – ١٨٤٩) شاعر وكاتب قصص أمريكيٍ – كتب كثيراً من القصص والروايات والقصائد .

وليه ، جورج Poulet, Georges

(١٩٠٢ –) ناقد أدبيٍ فرنسيٍ ، انطلق من علم نفس الصيغة والظاهراتية من كتبه : دراسات فيِ الزمن الإنسانيِ (١٩٥٠) وثلاث مقالات فيِ الميثولوجيا الرومانسية (١٩٦٦) .

البـاروك Baroque

أسلوب فنيِ ساد فيِ أوربا فيِ القرنين السابع عشر والثامن عشر ، يعمد إلى الزخرفة الشكلية والتعقيد فيِ الخطوط والصور .

مشيلان ، بول Celan, Poul

(١٩٢٠ – ١٩٧٠) شاعر ألمانيِ تأثر بالرمزية والسريالية ، من أعماله . خشخاش وذاكرة ، من عتبة إلى عتبة .

تودوروف ، تزفتان Todorov, Tzvetan

(١٩٣٩ –) ناقد بلغاريِ الأصل يكتب بالفرنسية ، بدأ بنيوياً وتحوّل إلى الحواريه . من كتبه : الشعرية ، الرمزية والتأويل ، نقد النقد .

تولستويِ ، ليو Tolstoi, Leo

(١٨٢٨ – ١٩١٠) مفكر اجتماعيِ وروائيِ روسيِ، أشهر أعماله : الحرب والسلام، البعث .

تيبوديه ، ألبير Thiboudet, Albert

(١٨٧٤ – ١٩٣٦) ناقد أدبيِ فرنسيِ ، تأثر بروحية برغسون .

ثين ، ايبوليث Tain, Hyppolite

(١٨٢٨ – ١٨٩٣) ناقد فرنسيِ حاول أن يطبق المنهج العلميِ فيِ النقد الأدبيِ .

نياليه ، چورچ Thialet, Georges

اسم مستعار لچورچ پوليه .

(جـ)

جاكوبسن ، رومان Jokobson, R

(١٨٩٦ – ١٩٨٢) عالم لغة من أصل روسيِ ، زعيم الشكلانية الروسية . أشهر مؤلفاته : أسس علم اللغة ، الصوت والمعنيِ ، قضايا الشعرية .

جيد ، أندريه Gide, Ardré

(١٨٦٩ – ١٩٥١) روائيِ فرنسيِ حديث .

جينيت ، جيرار Genette, Gerard

(١٩٣٠ –) ناقد فرنسيِ بنيويِ : أشهر كتبه «مجازات» ٣ أجزاء ، مدخل إلى جامع النص .

(د)

دلتايِ ، ڤلهلم Dilthey, Wilhelm

(١٨٣٣ – ١٩١١) فيلسوف ومؤرخ أفكار ألمانيِ من أعماله : ماهية الفلسفة ، التجربة الحية والشعر ، أنماط تصور العالم .

دوبروڤسكي ، سيرجيِ Doubrovsky

ناقد أدبيِ فرنسيِ ، له اهتمامات بالوجودية والظاهراتية .

ديدرو ، دينيس Diderot, Denis

(١٧١٣ – ١٧٨٤) فيلسوف وموسوعي فرنسيٍ شارك فيِ تحرير الموسوعة الفرنسية .

ديريدا ، جاك Derrida , Jacques

(١٩٣٠ –) فيلسوف التفكيك فيِ فرنسا. له من الكتب : الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة ، نواقيس ، هوامش الفلسفة .

دي بوس du Bos, Charles

(١٨٨٢ –١٩٣٩) ناقد أدبيِ فرنسيِ ترجم الأدب الانجليزيِ إلى الفرنسية .

ديفو ، دانيال Defoe

(حوالى ١٦٦٠ –١٧٣١) مؤلف «حياة روبنسن كروزو ومغامراته الغريبة المدهشة» (١٧١٩) .

(ر)

رامبو ، آرثر Rimbaud, A

(١٨٥٤ – ١٨٩١) الشاعر الفرنسيِ الشهير ، مؤلف «فصل فيِ الجحيم» و «رسالة الرائيِ» .

رامو ، جان فليب Ramea

(١٦٨٣ – ١٧٦٤) مؤلف موسيقى فرنسيِ .

روسو ، جان – جاك Rousseau, J. J.

(١٧١٢ – ١٧٧٨) فيلسوف ومنظر سياسيِ فرنسيِ ، من روّاد الرومانسية وصاحب نظرية العقد الاجتماعيِ .

ريتشاردز ، آ . أ

(١٨٩٣ – ١٩٧٩) ناقد بريطانيِ من جماعة النقد الجديد . له من الكتب : مبادئ النقد الأدبيِ ، معنى المعنيِ ، فلسفة البلاغة .

ريتشار ، جان – بير Richard, Jean - Pierre

(١٩٢٢ –) ناقد فرنسيٍ تأثر بباشلار والظاهراتية من كتبه : الأدب والإحساس ، الشعر الأعماق ، عالم مالارميه الخياليِ .

ريلكه ، راينر ماريا Rilke, Rainer

(١٨٧٥ – ١٩٢٦) شاعر نمساويٍ من شعراء الرمزية ، له «مراثيِ دوينو» .

ريكيرت Rickert, H

(١٨٦٣ – ١٩٣٦) فيلسوف مثاليِ ألمانيِ تزعّم الكانتية الجديدة ، من أعماله : موضوع المعرفة ، فلسفة الحياة .

الروكوكو Rococo

أسلوب فنيِ ظهر فيِ فرنسا فيِ القرن الثامن عشر ، يعتمد الاهتمام المفرط بالأشكال الزخرفية الملونة .

(س)

سارتر ، جان بول Sarter. J. P.

(١٩٠٥ – ١٩٨٠) فيلسوف ومسرحيِ فرنسيِ ارتبط اسمه بالوجودية فيِ فرنسا .

سبتزر ، ليو Spitzer, Leo

(– ١٩٦٠) ناقد ألمانيِ له اهتمام بعلم اللغة والأسلوبية ، أشهر أعماله : علم اللغة وتاريخ الأدب (١٩٤٨) .

ستندال Stendhal

(١٧٨٣ – ١٨٤٢) روائيِ فرنسيِ من رواياته : «الأحمر والأسود» و «دير بارم» .

ستاروبنسكيِ ، جان Starobinsky

(١٩٢٠ –) ناقد من نقّاد مدرسة جنيف له اهتمامات بهوسرل وبمرلوبونتيِ وروسو .

سيلڤي Sylvie

(١٨٠٨ – ١٨٥٥) مجموعة أقاصيص لجيرار دي نرفال .

سُوليرز ، ڤيليب Sollers. P

(١٩٣٦ –   ) ناقد فرنسي معاصر ، من جماعة «تيل هيل» ، من كتبه «الكتابة وتجربة الحدود» (١٩٦٨) .

سولغر ، فردريك Solger

(١٧٨٠ – ١٨١٩) أستاذ في جامعة برلين ، عني بعلم الجمال ، من مؤلفاته : «ارڤن : أربعة أحاديث في الجمال والفن» .

(ش)

شار ، رينيه Char, René

(١٩٠٧ –   ) شاعر فرنسي انضم إلى جماعة السرياليين فترة . من دواوينه «مطرقة بلا سيد» .

شتيرله ، كارلهاينزة Stierle, K

ناقد أدبي ألماني ، أحد تلاميذ ياوس ، له اهتمام بجماليات التلقي .

شليغل ، فردريك Schlegel, F.

(١٧٧٢ – ١٨٢٩) كاتب وعالم ألماني من مؤسسي الرومانسية .

(غ)

غادامير ، هانز جورج Gadamer, H. G.

(١٩٠٠ –   ) ناقد ومفكر ألماني من زعماء مدرسة فرانكفورت أشهر كتبه «الحقيقة والمنهج» .

غولدمان ، لوسيان Goldman, Lucien

(١٩١٣ – ١٩٧٠) ناقد فرنسيِ تأثر بلوكاتش ، وأسس البنيوية التكوينية التيِ تجمع بين الماركسية والبنيوية .

غوته ، ولفغانغ Goethe, Wolfgang

(١٧٤٩ – ١٨٣٢) فيلسوف وشاعر وعالم طبيعة ألمانيِ ، يُعدّ من مؤسسى الرومانسية فيِ ألمانيا .

غوتيه ، تيوفيل Goutier , T

(١٨١١ – ١٨٧٢) شاعر وناقد وروائيِ فرنسيِ .

(ف)

فرايِ ، نور ثروب Frye, Northrop

(١٩١٢ –   ) باحث وناقد كنديِ يهتم بالنقد الأسطوريِ . له من الكتب : تشريح النقد ، البنية العنيدة ، سلطات الخيال .

فردريك ، هوغو Friedrich, Hugó

ناقد ألمانيِ حديث، أشهر أعماله «بنية الشعر الغنائى» الذيِ ترجمه د. عبد الغفار مكاويِ بعنوان «ثورة الشعر الحديث» .

فرويد سيغموند Freud, Sigmund

(١٨٥٦ – ١٩٣٩) طبيب وعالم نفسى نمساويِ، مؤسس مدرسة التحليل النفسيِ.

فلوبير Flaubert

(١٨٢١ – ١٨٨٠) روائيِ فرنسيِ ، واقعيِ النزعة ، أشهر أعماله : مدام بوڤاريِ .

فوكو ، ميشيل Foucoult, Michel

(١٩٢٦ – ١٩٨٤) فيلسوف ومؤرخ بنيويِ فرنسيِ . من مؤلفاته : تاريخ الجنون ، الكلمات والأشياء – مولد العيادة ، حفريات المعرفة .

فنكلمان Winckelmann

(١٧١٧ – ١٧٦٨) مفكر وجمالي ألماني، يعتقد أن الجمال سر من أسرار الطبيعة.

ڤاغنر Wagher, Richard

(١٨١٣ – ١٨٨٣) مؤلف موسيقي ألماني من زعماء الرومانسية .

ڤاليري ، بول Valéry , Poul

(١٨٧١ – ١٩٤٥) شاعر ومنظِّر فرنسي من ممثلي الرمزية .

ڤوليتر Voltair

(١٦٩٤ – ١٧٧٨) فيلسوف فرنسي مادي الاتجاه .

ڤيرلين ، پول Verlaine, Paul

(١٨٤٤ – ١٨٩٦) شاعر فرنسي من ممثلي الانطباعية ، صديق رامبو .

ڤيكو ، جيوڤاني Vico, Giovanna

(١٦٦٨ – ١٧٤٤) فيلسوف وعالم اجتماع إيطالي ، اشتهر بكتابه «العلم الجديد» ويُعدّ ، المبشر الأول بالدراسات السيميائية .

كامو ، ألبير Camus, Albert

(١٩١٣ – ١٩٦٠) فيلسوف وأديب فرنسي ذو نزعة وجودية. من أعماله: أعراس ، سيزيف ، الوجه والقفا .

كانت ، إمانويل Kant, Immanuel

(١٧٢٤ – ١٨٠٤) فيلسوف ألماني يُعد مؤسس الفكر النقدي الحديث . أشهر كتبه : نقد العقل الخالص ، نقد العقل العملي .

كوليرج ، صموئيل Coleridge

(١٧٧٢ – ١٨٣٤) شاعر وفيلسوف رومانسي إنجليزي من أعماله : سيرة دانية ، مقال في المنهج .

كوندياك Condillac, E

(١٧١٥ – ١٧٨٠) فيلسوف مادي فرنسيٍ اشتهر بتحرير دائرة المعارف الفرنسية برغم كونه قسيساً .

كونستان ، بنيامين Constant, Benjamin

(١٧٦٧ – ١٨٣٠) سياسيٍ وكاتب فرنسيٍ له رواية عنوانها «أدولف» .

كيتس ، جون Keats, John

(١٧٩٥ – ١٨٢١) شاعر إنجليزيٍ يُعد أحد أقطاب الرومانسية .

كيركغارد ، سورين Kierkegaard

(١٨١٣ – ١٨٥٥) أبو الوجودية ، مفكر ولاهوتيٍ دانماركيٍ ، من كتبه : التكرار ، شذرات فلسفية ، حاشية ختامية غير علمية .

كانديد Candide

بطل رواية لفلوبير ، تحمل نفس الاسم ، وهيٍ كلمة معناها : الغر ، الصافيٍ السريرة .

كليفلاند

«سيرة السيد كليفلاند الابن غير الشرعيٍ لكرومويل» رواية ألفها الأب بريفو ونشرت بين عاميٍ ١٧٣٢ – ١٧٣٩ .

(ل)

لاكان ، جاك Lacan, Jacques

(١٩٠١ –١٩٨١) عالم نفس فرنسيٍ ، جمع بين الدراسات اللغوية الحديثه والتحليل النفسيٍ عند فرويد ، أشهر أعماله «كتابات» .

لا فورغ ، جول Laforgue, Jules

(١٨٦٠ –١٨٨٧) شاعر فرنسيٍ تميّز شعره بمزيج من الفكاهة والحزن .

لسنغ Lessing, Gottholde

(١٧٢٩ –١٧٨١) ناقد وجماليٍ ومسرحيٍ وفيلسوف ألمانيٍ .

لوكاتش ، چورچ Lukats, George

(١٨٨٥ –١٩٧١) ناقد وفيلسوف هنغاريٍ ، ماركسيِ الاتجاه . من مؤلفاته : الرواية التاريخية ، نظرية الرواية ، تحطيم العقل ، معنى الواقعية المعاصرة .

لفجويِ ، آرثر Levejoy, Arthur

(١٨٧٣ –١٩٦٢) فيلسوف ومؤرخ أفكار أمريكيٍ . أشهر كتبه : سلسلة الوجود الكبرى .

ليفيِ شتراوس Levi - Strauss, Claude

(١٩٠٨ –) أنثروبولوجيِ فرنسيِ مؤسس البنيوية . من كتبه ، الفكر البريِ ، الانثروبولوجيا البنيوية ، أساطير ، البنى الأولية للقرابة .

ليفن ، هاريِ Levin, Harry

(١٩١٢ –) ناقد أدبيِ أمريكيٍ ، يهتم بالأدب المقارن .

لوك ، جون locke

(١٦٣٢ –١٧٠٤) فيلسوف انجليزيِ تجريبيِ .

(م)

مالارميه ، ستيفان Mallarmé, Stéphane

(١٨٤٢ –١٨٩٨) شاعر من أشهر شعراء فرنسا ، من روّاد الانطباعية والرمزية .

ماركس ، كارل Marx, Karl

(١٨١٨ –١٨٨٣) فيلسوف واقتصاديِ ألمانيٍ ، صاحب النظرية الاشتراكية : أشهر كتبه : رأس المال .

ملتون ، جون Milton, John

(١٦٠٨ -١٦٧٤) شاعر انجليزيِ معروف ، من أعماله «الفردوس المفقود» .

موريّاس ، جان Moreas, Jean

(١٨٥٦ -) اسم مستعار لشاعر يونانيِ عاش فيِ باريس وتأثر بأدبائها .

أعلن عن ميلاد الرمزية ١٨٨٦ .

موريس ، تشارلز Morice, Charlei

(١٩٠١ -١٩٧٩) فيلسوف أمريكيِ براغماتيِ . له اهتمام بنظرية العلامات .

موريس ، وليم Morris, William

(١٨٣٤ -١٨٩٦) كاتب طوباويِ إنجليزيِ اشتهر بروايته «أخبار من لامكان» .

مورون ، شارل Mauron

(١٨٩٩ -١٩٦٦) ناقد فرنسيِ تأثر بـ فرويد ، وأسس منهجاً نقدياً سمّاه «النقد النفسيِ» .

ميرلو بونتيِ ، موريس Merleau, Ponty

(١٩٠٨ -١٩٦١) فيلسوف وجوديِ فرنسيِ ، له من الكتب : ظاهريات الإدراك الحسيِ ، مغامرات الجدل ، المعنيِ واللامعنى .

(ن)

نرڤال ، جيرار Nerval, Gerard

(١٨٠٨ -١٨٥٥) أديب وروائيِ رومانسيِ فرنسيِ ، جنّ فيِ أواخر حياته .

نوڤاليس Novalis

(١٧٧٢ -١٨٠١) شاعر وكاتب ألمانيِ رومانسيِ النزعة .

نيكول ، بيير Nicole, Pierre

(١٦٢٥ -١٦٩٥) مفكر وكاتب فرنسيِ .

نيتشه ، فردريك **Nielzsche**

(١٨٤٤ –١٩٠٠) كاتب وفيلسوف ألمانيٍ ، آمن بإرادة القوة وبالتطور الذيِ يؤديِ إلى السوبرمان ، من أعماله : هكذا تكلم زرادشت ، ما وراء الخير والشر ، أصل الأخلاق وأصولها .

(هـ)

هيدغر ، مارتن **Heidegger, Hartin**

(١٨٨٩ –١٩٧٦) فيلسوف وجوديِ ألمانيٍ . أشهر كتبه «الوجود والزمان» «كانط ومشكلة الميتافيزيقا» ، «نيتشه» .

هردر – يوهان غوتفرد **Herder, Johan Gotfried**

(١٧٤٤ –١٨٠٣) فيلسوف وناقد لغويِ ألمانيٍ .

هولدرلين **Hölderlin**

(١٧٧٠ –١٨٤٣) شاعر ألمانيٍ رومانسيٍ ، جنّ فيِ أواخر حياته .

هوفمنشتال **Hofmannstahl**

(١٨٧٤ –١٩٢٩) شاعر نمساويٍ ، من مؤسسى الدراما الرومانسية الجديدة .

هوسرل ، ادموند **Husserl , Edmund**

(١٨٥٩ –١٩٣٨) فيلسوف ألمانيٍ ، مؤسس الظاهراتية . أشهر أعماله : أفكار .

هوغرت ، وليم **Hogarth**

(١٦٩٧ –١٧٦٤) رسام وحفار وكاتب إنجليزيٍ ، تأثر بالتصوير الهولنديٍ ، وأبدع فيِ التصوير التاريخيٍ .

هيغل **Hegel, G.W.F**

(١٧٧٠ –١٨٣١) أشهر فلاسفة ألمانيا ، تمثل فلسفته ذروة الوعيِ الأوروبيِ بالذات ، من أعماله : ظاهريات الروح ، علم المنطق ، مبادئِ فلسفة الحق .

هويزنغا Huizinga

(١٨٧٢ -١٩٤٥) مؤرخ فكر هولنديِ ، اهتمّ بدراسة الفنون ولا سيّما الرسم .

هامان Hamann

(١٧٣٠ -١٧٨٨) مفكر بروتستانتيِ مناهض للتنوير فيِ ألمانيا . كان يعتقد أن الشعر هو اللغة الأولى للجنس البشريِ .

(و)

وايتهد ، ألفرد Whitehead

(١٨٦١ -١٩٤٧) فيلسوف ورياضيِ بريطانيِ - أمريكيِ . من كتبه : مغامرات الأفكار .

وردزورث Wordsworth

(١٧٧٠ -١٨٥٠) شاعر إنجليزيِ رومانسيِ من أصدقاء كوليرج . كان يؤمن بوحدة الوجود .

ومسات ، وليم Wimsatt, W

(١٩٠٧ -   ) ناقد أمريكيِ من أتباع النقد الجديد . له من الكتب : الإيقونة اللفظية .

(ي)

ياوس ، هانز روبرت Jauss, Hans, R

ناقد ومفكر ألمانيِ من زعماء مدرسة جماليات التلقيِ .

ييتس ، وليم بتلر Yeats, W. Butler

(١٨٦٥ -١٩٣٩) شاعر ودراميِ إيرلنديِ أحيا الموروث الأسطوريِ الإيرلنديِ فيِ أعماله .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة　والاس مارتن　ت : حياة جاسم محمد

٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها　بريجيت شيفر　ت : جمال عبد الرحيم

٣٨ – نقد الحداثة　آلن تورين　ت : أنور مغيث

٣٩ – الإغريق والحسد　بيتر والكوت　ت : منيرة كروان

٤٠ – قصائد حب　آن سكستون　ت : محمد عيد إبراهيم

٤١ – ما بعد المركزية الأوربية　بيتر جران　ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد

٤٢ – عالم ماك　بنجامين باربر　ت : أحمد محمود

٤٣ – اللهب المزدوج　أوكتافيو پاث　ت : المهدى أخريف

٤٤ – بعد عدة أصياف　ألدوس هكسلى　ت : مارلين تادرس

٤٥ – التراث المغدور　روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين　ت : أحمد محمود

٤٦ – عشرون قصيدة حب　بابلو نيرودا　ت : محمود السيد على

٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)　رينيه ويليك　ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٤٨ – حضارة مصر الفرعونية　فرانسوا دوما　ت : ماهر جويجاتى

٤٩ – الإسلام فى البلقان　هـ . ت . نوريس　ت : عبد الوهاب علوب

٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير　جمال الدين بن الشيخ　ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى

٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية　داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى　ت : محمد أبو العطا

٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى　بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل　ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش

٥٣ – الدراما والتعليم　آ . ف . ألنجتون　ت : مرسى سعد الدين

٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح　ج . مايكل والتون　ت : محسن مصيلحى

٥٥ – ما وراء العلم　چون بولكنجهوم　ت : على يوسف على

٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)　فديريكو غرسية لوركا　ت : محمود على مكى

٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)　فديريكو غرسية لوركا　ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى

٥٨ – مسرحيتان　فديريكو غرسية لوركا　ت : محمد أبو العطا

٥٩ – المحبرة　كارلوس مونييث　ت : السيد السيد سهيم

٦٠ – التصميم والشكل　جوهانز ايتين　ت : صبرى محمد عبد الغنى

٦١ – موسوعة علم الإنسان　شارلوت سيمور – سميث　مراجعة وإشراف . محمد الجوهرى

٦٢ – لذّة النّص　رولان بارت　ت : محمد خير البقاعى .

٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)　رينيه ويليك　ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)　آلان وود　ت : رمسيس عوض .

٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى　برتراند راسل　ت : رمسيس عوض .

٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية　أنطونيو جالا　ت : عبد اللطيف عبد الحليم

٦٧ – مختارات　فرناندو بيسوا　ت : المهدى أخريف

٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى　فالنتين راسبوتين　ت : أشرف الصباغ

٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين　عبد الرشيد إبراهيم　ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى

٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية　أوخينيو تشانج رودريجث　ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى　داريو فو　ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة | فرانسيس هيدسون | ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد | سادى پلانت | ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع | وول شوينكا | ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنبل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ –نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان
١٢٣–الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نينل الكسندر وفنادولينا | ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب | چون جراى | ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديڤى | ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة | ڤولڤانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن | سوزان باسنيت | ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسبس جاروته | ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة | مايك فيزرستون | ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق
١٣٧ – منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية | چوزيف مارى مواريه | ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيڤلينا تارونى | ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال | ريشارد ڤاچنر | ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدونى | ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	الڤين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى

(تحت الطبع)

الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدراقيل أو الجيل الجديد
سحر مصر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٥٩ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 182 - x)





Blindeness and Insight

Paul de Man

كتاب مذهل ، أخّاذ ، نتاج عقل لا يهدأ ولا يرضى أن يقف عند أقلٍّ من الامتداد المفتوح لنقد الذات . وهو من الناحية الكتابية ، يوضح بجلاء أن دى مان قد توصل إلى منطلقه التفكيكى بطريقٍ مستقلةٍ عن تأثير ديريدا .

«كرستوفر نوريس»

لا يقرأ پول دى مان ليشكّل هويته ، أو هوية النص ، ولا هو يقرأ ليصل إلى هوية ما وراء النص ، مهما يكن اسمها . بل هو يريد أن يحدد موقع نقطة العمى فى النص بوصفها منظم فضاء الرؤية التى يحتوى عليها النص ، والعمى الملازم للرؤية . نقطة العمى هذه هى الموقع الشمسى الذى يعمّى على الأجرام السماوية حوله وينظمها أيضاً . وليس للشمس نفسها تاريخ ثورى، أو بالأحرى، يكمن تأريخها فى مكان آخر ، وفى بعد آخر .

«ڤلاد غودزيتش»

فى «العمى والبصيرة» يقرأ دى مان مجموعة من الموضوعات والنصوص لدى عدد من المفكرين : النقاد الجدد ، لوكاتش ، بلانشو ، پوليه ، روسو ، ديريدا ، هولدرلين ، هيدغر ، بلوم ، نيتشه ... إلخ . وفيه يبيّن المفارقة التى بمقتضاها يحقق هؤلاء الكتاب بصيرة من خلال كونهم فى قبضة عمىً من نوع ما .

«سعيد الغانمى»